١٤٢٧
2006
جامعة تبوك
University of Tabuk

المجلد الثالث | العدد (3) | (الجزء 1)ربيع الأول 1445، سبتمبر 2023 . ردمد:8797 - 1658

مجلة جامعة تبوك للعلوم الإنسانية والاجتماعية

University of Tabuk Journal for Humanities and Social Sciences

دوريــة علميــة محكمــة
تصدر عن جامعة تبوك
(ربــع سنــويــة)

جامعة تبوك
University of Tabuk

مجلة جامعة تبوك للعلوم الإنسانية والاجتماعية

University of Tabuk Journal for Humanities and Social Sciences

دوريــة علميــة محكمــة

تصدر عن جامعة تبوك

(ربــع سنــويــة)

المجلد الثالث | العدد (3) | (الجزء 1)ربيع الأول 1445، سبتمبر 2023 . ردمد:8797 - 1658

مراسلة المجلة

مجلة جامعة تبوك للعلوم الإنسانية والاجتماعية

ص. ب. 4279، تبوك، 71491
المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني:
utjhss@ut.edu.sa

الموقع الإلكتروني:
/https://www.ut.edu.sa/ar/Journal

الهاتف:
0144563773
0144561411

الفاكس:
0144561271

المحتويات

البحث الاول :

البحث الثاني :

البحث الثالث :

البحث الرابع :

البحث الخامس :

البحث الرابع عشر

جامعة تبوك
University of Tabuk

المجلد الثالث | العدد (3) | (الجزء 1)ربيع الأول 1445، سبتمبر 2023 . ردمد:8797 - 1658



ثيمة الغناء في شعر الشاعر محمـــد أبو شــــــارة
دراسة موضوعاتية

The Theme of Singing in the Poetry of the Poet Muhammad Abu Sharara
A Thematic Study

د. أحمـد بـن عيسى الهلالي
Dr. Ahmed bin Issa Al-Hilali

ثيمة الغناء في شعر الشاعر محمد أبو شرارة
دراسة موضوعاتية

The Theme of Singing in the Poetry of the Poet

Muhammad Abu Sharara

A Thematic Study

د. أحمد بن عيسى الهلالي

Dr. Ahmed bin Issa Al-Hilali

أستاذ البلاغة والأدب المشارك بقسم اللغة العربية

كلية الآداب ـ جامعة الطائف

Associate Professor of Rhetoric and Literature, Department of Arabic Language

Faculty of Arts, Taif University

alhelali.a@gmail.com

ORCID: 0009-0006-0902-3016

الملخص

يزخر شعر الشاعر السعودي محمد أبو شرارة بالعديد من الظواهر اللافتة كاستدعاء الرموز الدينية، والقصص القرآني، والقلق الوجودي، ولعل أبرز تلك الظواهر حضور موضوع الغناء، وطغيان معجمه على لغة الشاعر، وهذا الحضور اللافت دعاني إلى تأمل ثيمة الغناء، فتتبعتها في ديوانيه (اعتراف في حضرة الأنا) و(السماوي الذي يغني)، ثم اخترت المنهج الموضوعاتي لدراستها، وأجريت مسحا إحصائيا لحضور ثيمة الغناء وما تفرع عنها في جداول وأشكال خاصة، ومن خلال تناولات الشاعر صنفتها في ثلاثة سياقات رئيسة:

١ ـ سياق الشعر. ٢ ـ سياق المرأة. ٣ ـ سياق الوجدان.

بعد النظر والتحليل خرجت الدراسة بنتائج مهمة، جميعها تؤكد هيمنة ثيمة الغناء على لا وعي الشاعر، حيث ظهر التشاكل بين الشعر والغناء، وانكشف الغطاء عن رؤية كونية الغناء، وهيمنتها على لا وعي الشاعر، حتى أصبح يرى العالم والوجود من خلالها: فكل موجودات الطبيعة أغانٍ وقصائد مقدسة تتصل بالسماء، ويستدعي المرأة معادلا موضوعيا للغناء الطبيعي الحر، حتى يصل إلى وصفها محركا رئيسا للغناء، ويرى الغناء ذاته معادلا موضوعيا للبهجة والقرار النفسي، وفي غيابه يصبح الوجود صامتا خارج وداخل الشاعر.

الكلمات المفتاحية: الشعر السعودي، أبو شرارة، الموضوعاتية، ثيمة الغناء.

Abstract

The poetry of the Saudi poet Muhammad Abu Sharara abounds with many remarkable phenomena, such as recalling religious symbols, Quranic stories, and existential anxiety. The most notable one of these phenomena is the presence of the topic of singing and the dominance of its lexicon over the language of the poet. This remarkable presence made me contemplate the theme of singing, so I followed it in his two collections of poems: *Confession in the Presence of the Ego* and *The Heavenly Who Sings*. Then I chose the thematic approach to study it and conducted a statistical survey for the presence of the theme of singing and its branches in tables and special forms. Through the way the poet deals with it, I classified it into three main contexts:

1. The context of poetry 2. The context of a woman 3. The context of the sentiment

After consideration and analysis, the study came out with important results, all confirming the dominance of the theme of singing over the poet's subconscious, where the similarity between poetry and singing was shown, and the cover was revealed about the vision of the universality of singing and its dominance over the poet's subconscious to the extent that he began to see the world and existence through it: all the assets of nature are sacred songs and poems related to the sky, and he invokes the woman as an objective equivalent to free natural singing to the extent that he considers her as a main motive for singing. He considers singing itself as an objective equivalent to joy and psychological stability, and in its absence, existence becomes silent outside and inside the poet.

Keywords: Saudi poetry, Abu Sharara, thematic, theme of singing.

مقدمة

يلفت قارئَ شعر الشاعر السعودي محمد أبو شرارة تردد الغناء وتواتره بمعجمه الواسع، ذلك أنه ما يفتأ يستحضره في جل قصائده، ما يدل بوضوح أن المعجم يهيمن على وعيه ولا وعيه، حتى أصبح مادة أساسية في تلوين فضاءات الصورة الشعرية عنده، إلى جانب موضوعات أخرى تلح على الشاعر، لكن ثراء المعجم الغنائي يحتل مساحة أوسع في ديوانيه المطبوعين (اعتراف في حضرة الأنا) و(السماوي الذي يغني).

هذه الكثرة دعتني إلى تتبعها بكل أبعادها وتمظهراتها، فكان الغناء يشكل (ثيمة رئيسة) تتشعب تحتها وترتبط بها ثيمات صغرى متنوعة، يستدعيها الشاعر عبر سياقات مختلفة، ويعبر من خلالها بطرائق ودلالات مختلفة أيضا، وهذا الكم من الاستدعاء خلق سؤالا في ذهني: ما الأسباب والدوافع التي جعلت الشاعر يستدعي كل هذا المعجم الغنائي الواسع، وما التعبير الجوّاني الذي يطمح إلى إنتاجه في خطابه الشعري؟

ولمحاولة الإجابة؛ سأستعين بالمنهج الموضوعاتي في تتبع ثيمة الغناء، وما يتصل بها أو يتفرع عنها من ثيمات أخرى، راجيا أن أصل إلى البنى اللاواعية لاستنطاق الدلالات الخفية، وبوحها بما يحتجب في ظلال النصوص.

تجدر الإشارة إلى أن هذه أول دراسة تتجه كليا إلى شعر أبو شرارة، وهي بحسب اطلاعي ربما تكون أول دراسة موضوعاتية تتتبع ثيمة الغناء في الشعر السعودي، وكذلك العربي، سوى مقالة بعنوان (ثيمة الغناء في شعر حبيب الزيودي . نماذج مختارة) نشرتها الدكتورة خولة شخاترة في مجلة أفكار، استعرضت خلالها الثيمة، وذكرت أن المتلقي يلحظ أن شعر الزيودي يضم مقاطع شعرية، جُملا، ومفردات تشتمل على ثيمة الغناء، وتشغل مساحة واسعة من شعره، تتفرع عنها ثيمات صغرى: المغنى، العود، العزف، الناي، الراعي. وهذه الثيمات تشكل جزءا مهما من بنية القصيدة، وترتبط بوشائج قوية مع موضوعات مهمه مثل المرأة، وذكرت أن الغناء يعد مرادفا للحياة في مواطن كثيرة من شعر حبيب. (مجلة أفكار، ٢٠١٢م)، وقبل ملاحقة الثيمة ستقف الدراسة عند ثلاثة تعريفات مهمة (الشاعر، والغناء، والمنهج الموضوعاتي).

التعريف بالشاعر

ولد الشاعر محمد أبو شرارة في جنوب السعودية عام ١٩٧٨م، نال البكالوريوس من جامعة أم القرى، ويعمل مدرسا للغة العربية، ورئيسا للجنة الشعر في نادي نجران الأدبي، حصل على عدد من الجوائز الشعرية، نافس في النسخة الخامسة من برنامج (أمير الشعراء)، وشارك في كثير من الأمسيات والملتقيات الأدبية والثقافية داخل المملكة وخارجها، صدر له ديوانا: (اعتراف في حضرة الأنا) و(السماوي الذي يغني). (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص٥)

الغناء

الغناء ثقافة إنسانية قديمة، تتوارثها الأمم والأجيال منذ عصور طويلة، عرفه عرب ما قبل الإسلام، وكان ملازما للشعر، و»كانت العرب تغنّي النَّصْب، وتمد أصواتها بالنشيد، وتزن الشعر بالغناء، وفي هذا يقول حسان بن ثابت:

تَغَنَّ في كُلِّ شِعرٍ أَنتَ قائِلُهُ   إِنَّ الغِناءَ لِهَذا الشِعرِ مِضمارُ»   (المرزباني، ١٩٥٦م، ص٥٢)

وقد نقل المسعودي عن ابن خرْدَاذبّة أن: «الحداء في العرب كان قبل الغناء... وأن الحداء أول السماع والترجيع في العرب، ثم أُشتق الغناء من الحداء» (المسعودي، ١٩٩٨م، ص ٣٥٣) ويذكر ابن رشيق أن «النصب هو غناء الركبان والفتيان ومنه كان أصل الحداء»[١](القيرواني، ١٩٨٩م، ص٢٤١)، ويرى ابن خلدون أنهما نوع واحد «وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر... ثم تغنّى الحداة منهم في حداء إبلهم، والفتيان في فضاء خلواتهم، فراجعوا الأصوات، وترنموا، وكانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناءً». (ابن خلدون، (د.ت)، ص ٤٠٠)

وامتد تاريخ الغناء أيضا بعد الإسلام، فمنذ القرن الأول كانت للغناء مجالسه وآلاته وأعلامه، وأثبت المؤرخون أشهرهم من

١

الرجال والنساء (النويري، ١٤٢٣هـ، ج٤ ص٢٣٩)، وما يزال قائما في المجتمعات الإسلامية إلى اليوم.

والغناء في أبسط تعريفاته، هو أداء صوتي من غنّ وتغنّي، أي طرب وترنم بالكلام الموزون وغيره (إبراهيم مصطفى وآخرون، ١٩٨٠م، ج٢ ص٦٦٤) والمغنّي: هو المطرب الذي يتغنى بالكلام فيصير أغنية، ويقال: غنى فلان يغني أغنية، وتغنى بأغنية حسنة، وجمعها الأغاني، وغنى بالمرأة: تغزل بها. (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ج١٥ ص١٣٩) وغالبا ما تصاحب الأغاني آلات العزف بأنواعها المختلفة، وقد أصبحت الموسيقى علما، وعرّفها الفارابي أنها «صناعة في تأليف النغم والأصوات ومناسباتها وإيقاعاتها وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكمية والكيفية» (الفارابي، (د.ت) ص١٥)، وأزعم أن هذه الإشارة التعريفية تكفي للتعريف بالغناء، فهو أشهر من أن يُعرّف، وشهرته تغني عن الإسهاب.

المنهج الموضوعاتي (Thematic Criticism):

اشتهر المنهج الموضوعاتي في النقد في ستينيات القرن المنصرم، تناوله عدد من النقاد الغربيين أمثال: سارتر، وريشار، ورولان بارت وغيرهم، ولعل الفضل في بناء أسس هذا المنهج وتكوينه النظري يعود إلى أطروحات الناقد الفرنسي غاستون باشلار، (مجلة قوافل، مايو ٢٠١٥م)، وقد أفاد النقاد العرب من المنهج الموضوعاتي في قراءة المدونة الأدبية العربية، وهو خليط تشكل من عدد من المناهج مثل: (المنهج الظاهراتي، والوجودي، والجمالي، والنفسي)، ويُعنى في المقام الأول برصد الثيمات البارزة في النص، أو مجموعة النصوص الأدبية، فيتخذها موضوعا يتتبعه بالاستقراء ثم التفسير والتأويل، وهذا ما أشار إليه سعيد علوش في تعريف الثيمة، حين اعتبرها «التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد». (علوش، ١٩٨٩م، ص٧)

وقد اختلفت تسميات هذا المنهج، كعادة المصطلحات المنقولة إلى العربية، فباحث يسميه النقد الموضوعاتي وباحث يسميه النقد التيماتي، وآخر يطلق عليه النقد الموضوعي، ومن يسميه النقد الظاهراتي، وغير ذلك، ولعل (الموضوعاتي) أكثرها قربا ولصوقا بدراستي؛ لأن الثيمة ليست مفردة، بل تشكل موضوعا متكامل الأركان.

الثيمة THEME

يعرفها ريشار أنها «إحدى البؤر التي ينظر منها المبدع إلى الوجود» (مجلة العلوم العربية، ١٤٤٠هـ)، ما يعني أنها نافذة للمبدع يعبُر منها إلى الدلالات التي يروم التعبير عنها، وهي أيضا نافذة ينفذ من خلالها الناقد إلى أعماق النص لتأويله، ولا تكون مفردة، بل ترتبط مع غيرها بشبكة علاقات مختلفة، تنتظم فكرة التأويل بانتظامها، لأنها «الجذر لهذه الموضوعات، وهذا الجذر يتصف بصفات محددة، هي: القرابة السرية في العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع، والثبات الذي يعني أنَّ الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي، والدينامية الداخلية في العلاقات الجدلية بين عناصر الموضوع وغيره من الموضوعات، في النص الأدبي» (عرسان، وعزام، ١٩٩٨م، ص١٣).

ولعلي هنا لا أفرِط في العرض للموضوعاتية وتعريف القارئ بها؛ ثقةً بوجود ما يأمله في ثنايا النظر في المدونة الشعرية التي أزمع إعمال المنهج الموضوعاتي فيها.

ثيمة الغناء في شعر محمد أبو شرارة

تحتل ثيمة الغناء مكانة أثيرة في ديواني أبو شرارة، وتوّج حضورها عنوانا لديوانه الثاني السماوي الذي يغني، فاختار الفعل المضارع (يغني)، رغبة في حدوث الغناء واستمراره، فهو فعل حدث وما يزال، ولن يتوقف، واصِلاً الغناء بالسماء لحاجة في نفس الشاعر، ورؤية خفية سنحاول بلوغها بتتبع الثيمة المبثوثة في الديوانين.

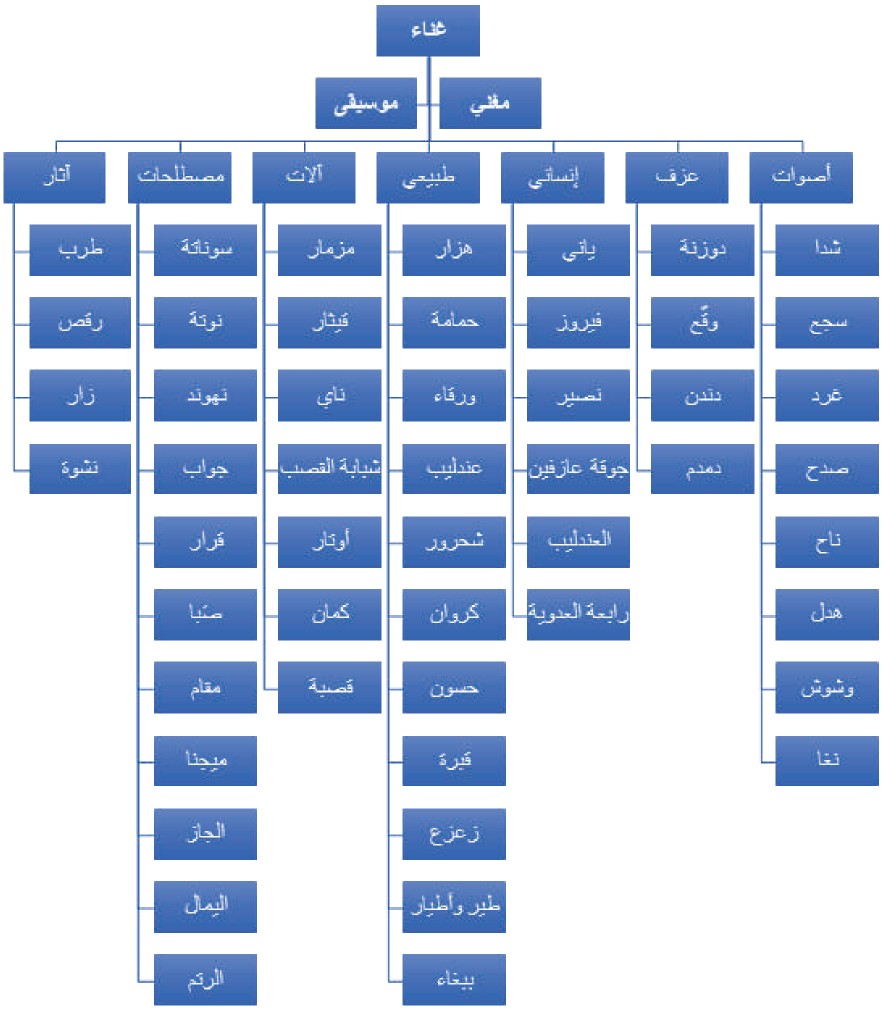
حوى ديوانه الأول، (اعتراف في حضرة الأنا) ٢٤ قصيدة، توشحت عشر قصائد منها بثيمة الغناء، وزاد تكرار وتواتر الثيمة الرئيسة الغناء وما تفرع عنها واتصل بها عن ٦٥ مرة، ويحوي ديوانه الثاني (السماوي الذي يغني) ١٩ قصيدة، وفي استقراء ثيمة

الغناء وما يتصل بها وجدت أنها تواترت في ١٣ نصا في أكثر من ثلثي الديوان بنسبة ٦٨،٥٪ وجاءت ستة نصوص خالية من الثيمة بنسبة ٣١،٥٪، وتكرر المعجم الغنائي في الديوانين ١٣١ مرة، وجاء الإحصاء معتمدا على الاستقراء الذي صنفت من خلاله الثيمات المرتبطة بالثيمة الرئيسة حسب علاقاتها المتعددة.

وبعد النظر إلى التكرار والتواتر ينكتب في الذهن السؤال: **ما المنطق الذي يجمع كل هذا الكم من معجم الغناء في ديواني أبو شرارة؟**

والإجابة لا تتأتى إلا بنظر عميق في الثيمة الرئيسة، ومعرفة صلاتها بالثيمات الأخرى الفرعية، وليس هذا مسعى الدراسة؛ فهو قريب؛ يكفيه تذكّر أن كل الثيمات يجمعها معجم الغناء، لكنه مدخل مهم للولوج إلى الأعماق المتغياة، بغية القبض على المنطق الجامع للتكرارات والتواترات، ثم الغوص في السياقات المحرضة على استدعاء المعجم الغنائي الواسع، ولكي نسعى إلى هاتين الغايتين؛ يجدر استعراض مخططات توضيحية، تصور شبكة العلاقات بين الثيمة الرئيسة، والثيمات الفرعية وما يرتبط بها.

وإذا كان هدف المنهج الموضوعاتي تتبع الثيمات، فإن الإحصاء أولى الخطوات، مهمته «استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص بنياتها العنوانية المدارية تفكيكا وتشريحا وتحليلا عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية». (مجلة ندوة الإلكترونية، د.ت)، وعلى هذا الأساس ستحاول الدراسة تجميع وإحصاء ثيمة الغناء وما يرتبط بها، بداية بالشكل الأول، الذي يحاول استقصاء كل العلاقات في مخطط واحد:



(الشكل ١): شبكة العلاقات العامة

بالنظر إلى الشكل أعلاه، تظهر الثيمة الرئيسة (الغناء) باعتبارها جذرا، وتأتي تحتها الجذور (الثيمات) المرتبطة بها، لكنها تظهر

مجملة ونحن في حاجة إلى معرفة أعداد التكرارات، والجدول الآتي سيذكر بعض الجذور وعدد تكرارها، وتواترها في الديوانين:

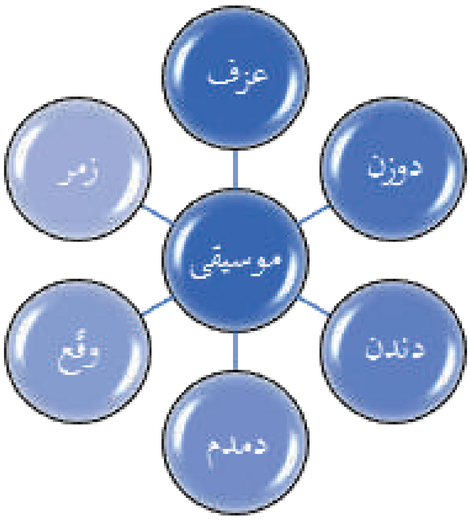
جذر	غنى	غرد	دوزن	لحن	سجع	عزف	صدح	ناح	دمدم	طرب	زمر	دندن	موسيق	وقع	شدا	هدل
تكرار	20	2	8	6	2	4	1	3	1	2	4	1	9	3	1	2

(جدول التكرارات) المرتبط بالشكل١

في (الشكل١) ظهرت شبكة العلاقات بين الثيمة الرئيسة (الغناء) ثم الثيمتين الفرعيتين (المغني والموسيقى) والثيمات السبع المتفرعة عنهما، وفي الأشكال التالية سنكبر العدسة على أجزاء العلاقات:



(شكل ٢) ثيمة الغناء، والثيمات (الأصوات) التي تدور حولها.



(الشكل٣) ثيمة الموسيقى، تدور حولها ثيمات تتصل بها.



(الشكل ٤) ثيمة الموسيقى، تدور حولها ثيمات الآلات الموسيقية المتنوعة.



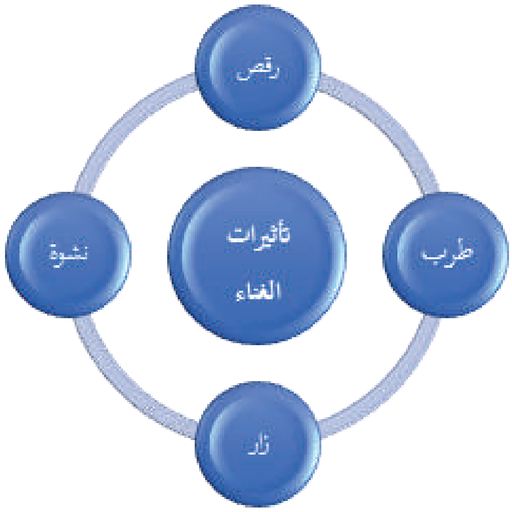
(شكل ٥) ثيمة (أداء الغناء) تحيط بها أسماء المغنين.



شكل ٦: ثيمة (الغناء الطبيعي) تدور حولها الكائنات الطبيعية.



(شكل٦) ثيمة (المصطلحات الموسيقية) تدور حولها المصطلحات.



شكل ٧ ثيمة (تأثيرات الغناء) تدور حولها بعض الثيمات المتصلة بها.

بعد الاستعراض المجمل، ثم المفصل للثيمات، من خلال الشكل العام، والمخططات اللاحقة، تظهر بجلاء العلاقات العامة بين ثيمة الغناء الرئيسة، وثيمتي (المغني/ والموسيقى) الفرعيتين المتوسطتين، وكل الثيمات الصغرى المترابطة بهما، التي تتصل أيضا بالثيمة الرئيسة الغناء من خلال الثيمتين الفرعيتين، وهذا يؤكد ما استقر في أذهاننا منذ النظر الأول في (الشكل ١) حول (المعجم الغنائي) لكنه يتجاوز التأكيد ليظهر تفاصيل تلك العلائق المختلفة، واتصالها الوثيق بالثيمة الأم (الغناء).

وبعد، فالحافز إلى فهم منطق هذه التكرارات يتضاعف، ومعظم الشعراء يستدعون (المعجم الغنائي) كغيره، لكن بنسب متفاوتة، أما طغيان المعجم، وحضوره بأكثر من ٦٩ تكرارا وتواترا مختلفا بحسب جدول التكرارات؛ فهو أمر يستدعي النظر والتأمل، ولعل الخطوة التالية تقودنا إلى المراد، من خلال تتبع حضور الثيمة في السياقات، ثم النظر في البنى الواعية واللاواعية التي استدعت حضورها.

سياقات ثيمة الغناء

ينهض السياق بمهمة جليلة في وضوح الدلالة، أيا كان نوع السياق الذي يستعين به الباحث لاستجلائها، وبين يدي الدراسة تتكاثر أسئلة شتى، وكل سؤال يحفز الذهن إلى محاولة التأول والتفسير، لكن التأولات تظل نيئة؛ لأنها لم تصدر عن تأمل طويل، ونظر عميق، وبعد إنجاز المهمة الإحصائية التي تتبعت (ثيمة الغناء) في الديوانين، يأتي دور تأمل سياقات استدعت ثيمة الغناء وما يتصل بها، والنظر كذلك في الفضاءات الشعرية التي عبر عنها الشاعر من خلال الثيمة، ولعل ذلك يكشف جانبا مما نأمله ونريده.

ومن الجدير أن تلقي الدراسة بعض الضوء على السياق contexte، واختيار أقرب التعريفات إلى روح الدراسة، والسياق في معناه اللغوي، هو «تلك المجموعات من الكلمات المتراصة مكتوبة أو مسموعة، إضافة إلى معنى جديد متمثل فيما يحيط بالكلمة المستعملة في النص من ملابسات لغوية، وغير لغوية» (حسام، ٢٠٠١م، ص٢٥١).

لكن الدراسة تتغيّا أبعد من السياق اللغوي، السياق في معناه الواسع، الذي «يبدأ باللغة من حيث مبانيها الصرفية وعلاقاتها النحوية ومفرداتها المعجمية، وتشمل الدلالات بأنواعها من عرفية إلى عقلية إلى طبيعية، كما تشتمل على المقام بما فيه من عناصر حسية ونفسية واجتماعية كالعادات والتقاليد ومأثورات التراث وكذلك العناصر الجغرافية والتاريخية مما يجعل قرينة السياق كبرى القرائن». (حسّان، القاهرة، ٢٠٠٠م، ج١، ص١٧٣)

وعلى ما تقدم، فالدراسة ستتوسل بالسياق المتعدي للغة، محاوِلةً تصنيف كل ذلك الكم الوفير من الثيمات، واستجلاء أبعادها، باعتبار المقامات والسياقات الموضوعية التي أنشأها الشاعر، وكل ذلك بغية الوصول إلى مراميه وغاياته البعيدة في التعبير بثيمة الغناء وما تفرع عنها، ومن الغايات أيضا القبض على اللحظة الشعورية التي كانت تسيطر على الشاعر، وبعد استقراء عميق، عمدت الدراسة إلى تقسيم السياقات إلى الآتي:

أولا . سياق الشعر

حين نتأمل شعر الشاعر محمد أبو شرارة، تلفتنا موضوعات عديدة عبّر عنها الشاعر في قصائد شتى، ولعل (الشعر) يأتي ضمن أبرز الموضوعات التي تواتر تعبير الشاعر عنها، فبرز ذلك في محاولاته الدؤوبة عبر نصوص كثيرة، وهو يعبّر عن الشعر بطرائق مختلفة، ولا غرابة في أن يعبر الشاعر عن الشعر؛ فهو أولى الناس بتعريفه، والحديث عنه؛ ذلك أنه ميدانه وفضاؤه الذي من خلاله يبث رسائله ورؤاه، ويقدم نفسه إلى العالم، معبرا عن ذاته وعن رؤيته للحياة والكون والموجودات.

حديث الشاعر عن الشعر تتخلله أيضا سياقات مختلفة، فهو في الأساس يرى الشعر والغناء وجهين لشيء واحد، بل يتماهيان حتى يصبحا شيئا واحدا، ثم نجده يربط الشعر والغناء بالسماء، بالذات الإلهية والوحي والروح القدس، ومن جهة أخرى يرتبط من طرف غير مباشر بالجن، ومن جهة ثالثة يعبر عنه الشاعر عبر الميثولوجيا، وارتباطه بالآلهة القديمة، وعبر كل هذه التمظهرات سنتتبع ثيمة الغناء وأثرها في تقسيمات مصغرة:

أ . الشعر والغناء

قصيدة (اعتراف أول بين يدي أبي تمام) هي أول نص يتحدث فيه الشاعر عن الشعر في ديوانه الأول، والعنوان يكفي لحملنا إلى فضاء الشعر، فذِكر أبي تمام قنديل يشعله الشاعر أمام المتلقي المتأهب للتحليق في أجواز النص، كاشفا عن الغاية التي يحاول الشاعر أن يشعلها في ذهنه، فأبو تمام يمثل قيمة عليا، ورمزا مضيئا في تحديث القصيدة، واستدعاؤه في العنوان يضيء هذه الغاية، ثم تبرز في المطلع ثيمة الغناء (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص١٠):

نُبُوْءَتِي لُغَتِي العُلْيَا وَحَنجرتِي　　　جرحٌ على وجعِ النَّهْوَنْدِ ينتحبُ

يَنتَابُنِي وَجَعُ المِعنَى فيعرجُ بي　　　حرفي براقيَ حتى تُكشفَ الحُجُبُ

ينطلق الشاعر من افتراض أن الشعر نبوءة، ثم يعد لغته الشعرية مصدر إلهامه الأول، وينتقل من اللغة إلى آلة الصوت (الحنجرة)، يصورها بكيفية ليست مألوفة، فهي (جرح على وجع النهوند) كناية عن معاناة الشاعر في التعبير عن شجنه وحزنه، ويتابع تأليف أجزاء الصورة، فيصل إلى الصوت ذاته، ويستدعي أول ثيمة غنائية (مقام النهوند)[٢]، فنلمس أن استدعاء هذا المقام بعينه جاء ليناسب اللحظة الشعورية للشاعر، حالة التوجع والشكوى الطاغية على الذات، فركّب الصورة بحشد مفردات تنبض بالألم (جرح/ على وجع النهوند/ ينتحب)، ليصل بالصوت إلى الانتحاب، أقصى حالاته التعبيرية عن الحزن.

٢ . مقام النهوند الموسيقي، نسبة إلى مدينة نهاوند الفارسية، وهو مقام السراب وضياع الأمل، من أجمل المقامات الموسيقية وأكثرها عاطفة وفرحا وحزنا معا، وإن كان الحزن يغلب كثيرا عليه... له طابع رقيق عذب يناسب الألحان العاطفية الحزينة. انظر (علين، ٢٠١٦م، ص١٢٦). وهو أيضا من أعرق المقامات العربية، تعرض له الأصفهاني في الأغاني، انظر (المهدي، (د.ت)، ص ٢٩).

كذلك يكشف الشاعر عن معاناته، وأرقه لحظة ولادة القصيدة، فيستدعي (وجع المعنى) الآتي في نوبات متعاقبة، واستكمالا لمعنى (النبوءة) يستدعي قصة الإسراء والمعراج، فوجع المعنى يعرج به إلى سماوات الشعر، ممتطيا الحرف (البراق) حتى تُكشف له حجب المعاني الشعرية المعبرة عن ذاته، وهذه الصورة تأخذنا بصوفيتها إلى تجليات الذات الشاعرة، ومحصلة التعبير تكشف عن وجعين، الأول: بواعث الشعر التي اختزلها في وجع النهوند، والثاني: الولادة العسيرة للقصيدة التي عبر عنها بوجع المعنى، فالشاعر لا يرضى بأي معنى للتعبير عن ذاته.

ويتعدى ذلك إلى استدعاء (ثيمة الغناء)، فيظهر المزج بين (القصيدة والأغنية)، فكأنهما شيء واحد، وهذا المزج بين القصيدة والأغنية من السمات الأصيلة في سياق حديث الشاعر عن الشعر:

نشوانُ بالحَرفِ إلاَّ أنَّ أُغنِيَتِي ... تَصحُو فَيَنْشُزُ عَن أَوزَانِهَا سَبَبُ

وفي قصيدة (دوزنة)[3]، يتجلى تعلق الشاعر بثيمة الغناء، فيحلق في أكوانه الشعرية للتعبير عن ذاته، وعن قدراته في خلق المعاني الجديدة، حتى يصل إلى فعل الدوزنة الأثير عنده، فمن بين كل الأفعال اختار (دوزن) لاشتقاق العنوان (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص٣١):

دَوْزَنْتُ وجهَ (البحتريّ) ... خَلقْتُ للكلماتِ (زولا)

ورَسمتُ للاهُوتِ، للنَّاسُ ... وتِ من لُغتيْ هَيُولى

(دوزن) وجه البحتري، وهو استدعاء آخر لشاعر عباسي شهير، فأي دوزنة يريد؟ هل يقصد إلى ما أفادنا به معجم الموسيقى عن (ضبط الأوتار)؟ أم لهذه الدوزنة اتجاه دلالي مختلف؟ فالشاعر في سياق تعبيره عن قدراته الشعرية جاب فضاءات مختلفة، فقد (سنبل الحقول، وجدل أجنحة الشمس، ورسم للتفاح نهدا، وعنقد النجوم) ثم أراد مثالا شعريا فاستدعى البحتري، والاستدعاء يأتي لحاجة الشاعر إلى مثال أصيل يعبّر من خلاله عن مقدرته الشعرية، فجاءت الدوزنة بمعنىً ينحو إلى (الإيقاع المنتظم)، فينزاح عن الضبط الذي عرفناه في المعجم إلى (التوقيع)، ووجه البحتري ينزاح إلى صورته الشعرية المضيئة، فهو مثال الشاعر العربي القدير، فكأن أبو شرارة يضيء شخصية البحتري، ويضيء مقدرته الشعرية من خلاله، بصفته أحد ورثته.

ثم استدعى شخصية حديثة من الثقافة الغربية، معتمدا على أسلوب التورية، ولولا تسويره كلمة (زولا) بقوسين (خلقت للكلمات زولا) لما تنبهتُ إلى التورية، فمعناها القريب (الزول: الشخص أو البدن)، والمعنى لا يضيف الكثير إلى الصورة الشعرية، لكن حين دققت النظر وجدتها تورية مبيّنة، بيّنها لفظ (البحتري) المسوّر بقوسين أيضا، وكذلك المصطلحات الفلسفية في البيت الثاني (اللاهوت، والناسوت، والهيولى)، فكان معناها البعيد يتجلى في شخصية الكاتب الروائي الفرنسي (إميل زولا)[4]، وهو استدعاء غريب؛ لكن التعبير استهوى الشاعر إلى الاعتداد فوق مقدرته الشعرية بمقدرته الفكرية، وهذا ما ألمح إليه نيتشه في اعتباره «الإنسان الذي يستجيب إلى المنبهات الفنية يتصرف تجاه الواقع الرؤيوي كما يتصرف الفيلسوف تجاه الواقع الوجودي». (نيتشة، ٢٠٠٨م، ص٨١)

ويأتي استدعاء ثيمة الغناء بذكر (العصفورة)، فالغناء الطبيعي فضاء عريض في تجربة الشاعر، الزاخرة بالكثير من الأطيار الشهيرة بالتغريد والغناء، وهذه العصفورة قامت بفعلين يتصلان بثيمة (الغناء)، فهي أولا (عزفت) على شفتيه، فيظهر المزج جليا بين (الشعر والغناء)، ثم يردف عزفت بموسقت، تأكيدا على دور العصفورة، ثم حاول تلمس التناسب الغنائي بينهما باستدعاء الهديل (تطريب الحمام)، وهو أطرب من النوح؛ لأنه يحرك الشجن ولا يعبر عن الحزن غالبا، (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص٣٢):

٣ . تصليح الأوتار، وتصليح مقامات الآلات، واتفاق الأصوات، والدوزان السلطاني هو ترتيب القانون على نغمات صحيحة لا أرباع فيها. (محفوظ، ١٩٦٤م، ص٧٧)

٤ . إميل فرانسوا زولا، كاتب وروائي فرنسي (١٨٤٠ - ١٩٠٢م)، أديب مؤثر في الثقافة والسياسة الفرنسية، اشتهر بمواقفه الصلبة، وكتاباته القوية ضد الإمبراطورية الثانية، وضد الكنيسة، أصدر أكثر من ٢٠ رواية كانت في معظمها تتبع التحولات الثقافية في فرنسا آنذاك. (ar.wikipedia.org)

عصفورةٌ عَزَفتْ على شفتيَّ، مَوْسَقَتِ الهَدِيلا

فتَبَرْعَمَتْ لُغَتي صَبَابَاتٍ وحُزناً مُسْتَطِيلا

فكان الحزن نتيجة مباشرة لعزف العصفورة وموسقتها، وكانت مؤثرا طبيعيا حرك في وجدانه الشجن وهيّج الذكرى، لتنمو لغة الشاعر، وتتبرعم أغصان الصبابات المتكاثرة والحزن المستطيل.

وما نزال في سياق الشعر، ففي قصيدة (سبع سنابل) المجتلب عنوانها من الآية: {كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ} (البقرة، ٢٦١)، يفتتحها الشاعر بمقدمة مهمة في بحثنا عن ثيمة الغناء في فضائها الطبيعي، معبرا بكائنات أخرى (أبو شرارة، ٢٠١٥م ، ص٦٩):

رتَّبتُ أَسرابَ الحَمَامِ وقطفتُ تفاحَ الكلامِ

ليْ جُلَّنَارُ الحَرفِ مُنفرداً بأحمرِهِ غَمَامِي

ليْ بُحَّةُ الشحرورِ مُو سيْقَى تَفِيضُ على مَقَامِ

سيا

هذي أَغَانِيَّ الَّتي رَقَصَـ ـتْ على غُصنِ السَّلَامِ

يستدعي الشاعر الحمامة، بحضورها الميثولوجي في الذهنية الإنسانية، من خلال قصتيها الشهيرتين، نوحها الأبدي على فقد ابنها، حتى استحالت رمزا شعريا على بكاء المفقودين والغُيّاب، وليست المرادة، بل يروم الأخرى، فالحمامة من رموز السلام، وما تزال صورتها إلى اليوم تحمل غصن الزيتون في كل خطابات السلام القولية والأيقونية، امتدادا لأسطورتها الشهيرة مع نوح عليه السلام، والشاعر يرتب أسرابا من الحمام لهذه الغاية، ثم يتحول منها إلى الشعر وهو يقطف تفاحه، ولا يخلو حديثه عن الشعر من اعتداده بشاعريته، فهو متفرد، امتلك جلنار الحرف (ورد الرمان) علامة خاصة، تميزه عن الآخرين.

لننظر من زاوية أخرى إلى هذه الاستدعاءات الطبيعية، فمن النبات استدعى التفاح وزهر الرمان، ومن الطيور استدعى الحمامة والشحرور[٥]، وأخذ منه البحة المستعذبة، فأصبحت (موسيقى) ولها مقام، موسيقى (تفيض)، كنايةً عن الكثرة، ثم دلف بكل كائناته إلى ثيمة الغناء، فكل تلك الكائنات الطبيعية أغانٍ في حقيقتها، بعضها مرئية كالتفاح والجلنار، وبعضها مسموعة كالحمام والشحرور، وهي الموسيقى التي تعزف وجدانه حتى تهمي أغانيه (قصائده)، ولا تكتفي بالغناء، فالمقام مقام بهجة.

ولنستدع مناسبة النص «إلى روح زايد، إلى لِيوَا؛ التي منحتني فمًا»، يعني الشيخ زايد آل نهيان مؤسس اتحاد دولة الإمارات يرحمه الله، و(ليوا) مدينة إماراتية تاريخية تتبع إمارة أبو ظبي، ربما احتفت بشعر أبو شرارة خلال مشاركته في برنامج أمير الشعراء، والعنوان (سبع سنابل) مقتبس من القرآن، ويرمز إلى الإمارات السبع المكونة لدولة الإمارات، فكان النص احتفاء بالإمارات وعرفانا بفضلها، فاستدعى الشاعر ثيمة الغناء؛ ليعبّر بها عن الحب والسلام وكونية الغناء، فيكون ذكر أسراب الحمائم فاتحة القول، ثم في الختام يقول:

هي روحُ زايد لم تزلْ فيضَ الإلهِ على الأنامِ

مَنَحَتْ فَمِيْ قيثارةً فَقَطَفْتُ تُفاحَ الكلامِ

امتنانا لروح الشيخ زايد، الملهم بسيرته وإنجازاته، وقد منحت الشاعر قيثارة الشعر، فأي شيء أدل على ارتباط ثيمة الغناء بالشعر في لا وعيه، وهذا يعضد ما حكاه لي: «لا أدع القصيدة حتى أغنيها، وأسجلها، وأستمع إلى غنائي بها»، وهو في ذلك

٥ . يسمى الشحرور أو الزرياب، واسمه العلمي بالإنجليزية (Common Blackbird) أي الطائر الأسود الشائع، ويطلق عليه كذلك الطائر الأسود الأوراسي، من فصيلة السُمنة، حسن التغريد، يعيش في مناطق واسعة من العالم. (ar.wikipedia.org)

يقرب مما اعتبار الفارابي «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتأم، ثم الأسباب، ثم الأوتاد... وكذلك الألحان فإن التي منها تأتلف، منها ما هو أول، ومنها ما هو ثوانٍ إلى أن ينتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة...» (الفارابي، (د.ت)، ص٦٨).

ب . الشعر والسماء

ارتباط الشعر بالسماء والملكوت الأعلى، وفضاءات النبوة والوحي يظهر جليا في شعر أبو شرارة، ويتبدى إلحاح الفكرة على ذهنه، وتعود بعض أفكاره في قصيدة (بين يدي أبي تمام)، للظهور في قصيدة (في حضرة المتنبي)، لكنها تنحو إلى بُعد مختلف، يقول في المطلع (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص١١):

عِندَ طُورِ المجَازِ آنَستُ نارا قالَ: ألقِ العَصَا تعُدْ مِزمَارا

يتجلى حديث الشاعر عن الشعر من خلال استدعاء (المتنبي) في العنوان، ثم استدعاء قصة موسى عليه السلام في استعارة (طور المجاز)، أما القصيدة في مجملها فهي تعبر عن رؤية الشاعر للشعر، إذ يسجل رؤيته بإسهاب، يعرّف من خلالها الشعر تعريفا مفصلا، ويربطه ربطا وثيقا بالسماء.

يتوفر النص على تكرارات وتواترات لثيمة الغناء، لو اكتفينا بها لأغنتنا ربما عن غيرها، وعلى أي حال فالشاعر يستدعي ملمحين من قصة موسى، الأول: عند لقاء ربه في جبل الطور، وهذا الملمح يعبّر فيه عن منبع شعريته، فهو يراها وجها من وجوه الإلهام السماوي، وقد صرح بنبوءته سابقا، وتعمق هنا واستدعى أجواء قصة لقاء موسى لربه، لكنه ابتنى طورا جديدا باستعارته (طور المجاز)، والتقى عنده برئيّه الذي خاطبه كما خاطب الله جل وعلا موسى، وهنا يظهر الملمح الثاني من القصة: (إلقاء العصا)، فإن كان موسى ألقى عصاه لتلقف ما يصنع السحرة، فإن الشاعر تلقى أمر رئيّه أن يلقي عصاه الصماء، فتعود (مزمارا) مجوّفا، وهذه المفردة التي كسرت أفق التوقع، أعادتنا من فضاءات (النبوة والوحي) إلى فضاءات الشعر، وإن كان (طور المجاز) قد هيأنا، لكن الشاعر رام تأكيد الأمر، فلم يجد علاقة بين الشعر والعصا إلا (الغناء)، والمزمار بأصله الخشبي يكفي للنهوض بهذه الدلالة، حين يتكامل مع (طور المجاز)، ويشف من تحت هذا الفضاء الشعري ملمح نفسي، يبرز اعتداد الشاعر بتمكنه، ويوحي من طرف خفي بعلو كعبه عن أترابه، كعلو كعب موسى عن السحرة، ويكفي النظر إلى تعبيره عن تفرده وبعده عن التقليد (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص١٥):

لي سماءٌ موسُومَةٌ بِسِمَاتي وفَضَاءٌ دوّرتُه فاستَدَارا

الكِنَاياتُ فاتناتٌ يراوِدنَ خيالي خلقتُهُنَّ عَذَارى

عندَنَا ألفُ شاعرٍ ولديهم ألفُ نصٍّ تناسَلُوا تِكرارا

سيا

كلّمَا راوَدُوا الكِنَايَاتِ تَلَقَى ظلَّ درويشَ أو تشم نزارا

وعلى هذا المنوال يظل الشاعر على امتداد النص، يكتب سِفرا نقديا ويسجل رؤيته للشعر، مركزا على تبيان اختلافه عن السائد، ثم تلح على لا وعيه ثيمة الغناء، فيعود إليها مخاطبا الشعر مباشرة (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص١٧):

أيُّها الشعرُ من رآكَ فإنِّي كلَّمَا شِمْتُ بارقاً تَتَوارى

أيُّها الشِّعرُ هل ترى كنتَ روحاً قُدُسيّ الحضورِ أم كنتَ زَارَا

تعود المعاناة الأولى ذاتها التي عبر عنها الشاعر سابقا في (نوبات وجع المعنى)، فهو يحاول التعبير عن معاناته في اجتلاب معانيه؛

لأنه بعيد الهمة والطموح، لا يرضى من الشعر بما اقترب جناه، كما أن الشعر الجيد بعيد المنال، عصيّ لا يتأتى إلا بالنبوءات والإلهام، فالتماعات الشعر كالبرق حين يومض ويتوارى، وهذه الحال حركت سؤال الشاعر عن ماهية الشعر، حتى أبدى الإيمان القار في ذهنه عن ارتباط الشعر بالقوى الغيبية، لكن مدار حيرته يتبدى في مصدر الإلهام، أهو إيحاء ملائكي في تعبيره روح قدسي الحضور، أم إملاء من الجن التي تحاشى ذكرها، وفتش، ليجدها في معجمه الغنائي الأثيث، فاستحضرها من لون غنائي شعبي شهير يُسمى (الزار)؛ لاتصاله الوثيق (بالشعر، والغناء، والجن)، فكلمة «الزار ZAR العربية مأخوذة من اللغة الأمهرية Amharric ومشتقة من كلمة Jar، وانتقل المصطلح من الحبشة إلى مصر والسودان، وجار Jar هو اسم إله هيكل الإله كوش Kush إله السماء، لكن جار Jar يتجلى في شكل آخر متحولا إلى روح شريرة... والركن الأساسي للزار يتجسد فيما يُدعى بالجن والأسياد، والأرواح والعفاريت». (مجلة كان التاريخية الإلكترونية، ٢٠١٣م)

ومن متابعاتي للمقاطع المبثوثة على موقع YouTube فإن للزار مظاهر وطقوس مختلفة، فقد اقترن في (السعودية) بالحفلات الصاخبة، فيما يسمونه شعبيا الاستنزال (الاتصال بالجن)، التي تحضر وتدخل في أجساد بعض الراقصين وتؤثر في حركاتهم وانفعالاتهم، فيرقصون بهيستيرية تؤدي إلى سقوط بعضهم، وبعضهم يظل يتلوى ألما، وبعضهم يحمل جذع نخلة ويظل واقفا بلا حراك، وبعضهم يؤذي نفسه ببعثرة الجمر بقدميه، أو الارتطام العنيف بالأرض، ما يضطر أقاربهم إلى محاولة السيطرة، وحمياتهم، ويعمدون أيضا إلى إفراغ جيوبهم من المحتويات الشخصية، فهم بلا وعي بذواتهم وتصرفاتهم كما يشاع، والاستنزال لا يتعلق بلون فلكلوري واحد، بل تجده في عدد من الفنون الفلكلورية السعودية، مثل (السامري/ الرايح/ الخبيتي) وغيرها.

وبما أن السياق استدعى الزار؛ فإني أراه محاولة للتعبير عن الذات، ولا علاقة للجن بالأمر، فالطقوس عادية ليست كما في مصر توهم بحضور الجن من خلال ألفاظ مبهمة ونداءات وطقوس خاصة، والإيقاعات مألوفة، وكلمات الأغاني من الأشعار الشعبية، وفي ظني أن التقاء تأثير الموسيقى بالعلل النفسية الكامنة كالحرمان والتهميش وفقدان الإحساس بالذات، وقصور أدوات التعبير، كل ذلك يجعل الجسد يقوم بالمهمة التعبيرية لإحساس الذات المؤقت بالأهمية واستقطاب الانتباه.

واستدعاء الشاعر للزار، الذي صنفته الدراسة لارتباطه بالرقص أثرا تاليا وتابعا لثيمة الغناء، يأتي لحاجة المبدع إلى لون يرتبط بالشعر والغناء ويرتبط في الوقت ذاته بعوالم الجن التي استحضرها مقابلا للملائكة، وهذا الاستدعاء ليس جديدا في الثقافة العربية، إذا عدنا إلى المدونة الشعرية العربية، وما ذُكر عن علاقة الجن بالشعر.

وما يزال الشاعر على امتداد النص يسجل رؤيته للشعر، ويهمنا منه ما يتصل بثيمة الغناء، فيقول مخاطبا الشعر مرة أخرى (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص١٩):

أيُّها الشِّعرُ أنتَ ربُّ الأَغانِي   حينَ تُملي جَوَابَها والقَرَارا

أنتَ للأغنياتِ روحٌ تَجلَّى   ثقَّبَ النَّايَ، دوزنَ الأَوتَارا

هنا يلتقي الشعر والغناء، ويقرر الشاعر العلاقة بينهما، فالشعر هو ربُّ الأغاني وسيدها، فينسرب معنى أن الأغنية قصيدة في أصلها، تقوم على النص، لكن باب السؤال يظل مفتوحا: ما هي الأغاني المقصودة؟ فرؤية الشاعر تمزج بين (الشعر والغناء، والشاعر والمغني)، وتثبت التشاكل، ولأنه في لا وعيه يعلم هذا المزج؛ قرر استدعاء ثيمة الغناء؛ ليعيد الأغاني سيرتها الأولى، بعدما انزاحت واختلطت بالقصائد، فيجد الحل في ذكر لازم من لوازم الغناء الصوتي والموسيقي في مصطلح الجواب والقرار، فالشعر هو المنشأ، ثم لا يجد الوصف كافيا للفصل بين القصيدة والأغنية، وتحريك التشاكل إلى بعض التباين، فلجأ إلى التأكيد أن الشعر روح ظاهرة بيّنة للأغنية، ثم كما فعل في البيت السابق، وخشية التباس الأغنيات بالقصائد، يذكر تثقيب الناي ودوزنة الأوتار من لوازم الأغنية، ليطمئن إلى تحقق الفصل والتباين النوعي بين الأغنية والقصيدة؛ لالتباسهما في لا وعيه، وظنه أن الالتباس ذاته لدى المتلقين.

وما نزال في حركة الكر والفر، والبدء والعود، في النص ذاته، فيعيدنا الشاعر إلى سؤاله عن الشعر أهو ملائكي أم جنّي، فيقرر قرار الثبت العليم، بأسلوب القصر:

إنَّما الشعرُ نفخةٌ من إلهٍ وأَرَى الشاعرَ الأبَ المستعَارا

نُوتَةٌ، أَمْ قصائدٌ، سَجعةُ الطَّيرِ فمَن علَّمَ اللحونَ الهَزَارا

بعد طول نظر وتأمل، اتخذ الشاعر قراره حيال الشعر، فقصره على أنه نفحة إلهية، مثبتا اتصاله بالسماء، وليس الشاعر إلا الأب المستعارا، فتتجلى صورة مهيبة لرؤية الشاعر، فالشعر والغناء والموسيقى نظام كوني أبدعه الله، وأودعه في كونه الفسيح، ثم يفصّل القول، فيستدعي أولا (ثيمة الغناء) حين يأتي بمصطلح الموسيقى (النوتة) فهي كونية، ومثلها القصائد الشعرية التي سلكها ضمن الحالات التعبيرية الموسيقية والغنائية، وإن كانت الموسيقى والشعر إنسانية، فهناك شعر طبيعي يظهر في سجعة الطير، ثم يتساءل عمّن علّم طائر الهزار الترنم بالألحان الشجية؟ ليصل إلى نتيجة مفادها أن الشاعر كالكائنات الأخرى، مهمته الكونية الغناء.

حشد الغناء الإنساني والطبيعي، يؤكد رؤية الشاعر الكونية للغناء والشعر والموسيقى، وهذه الرؤية تتمدد في الكون، فالأغاني ليست سمعية فقط، بل نرى بعضها في آذار، حين تتفتح الأزهار والنواوير:

قِيلَ تَأْتِي قصائِدٌ فاتِنَاتٌ حينَ آذار يُشعِلُ النُّوَّارا

ثم يتحرز، فيستدرك أن آذار كالشاعر الإنسان، أب مستعار، لا يقول الشعر إلا بمشيئة الخالق:

بيَدِ اللهِ قالَ آذارُ شِعراً للسُّفوحِ التي امتَلَتْ أزهَارا

ويرى أيضا أن تفتق أغصان اللوز بالأزهار، وتبرعم ورد الرُمّان، قصيدة كونية:

بيَدِ اللهِ شَقَّ في غُصُنِ اللّوزِ زهُورَا وبَرعَمَ الجُلَّنَارا

ومثلها أغنية الزهر التي عدّها (لثغة) مغوية عذبة، لثغة نسمعها بأعيننا في تراسل مدهش للحواس، وليست المرئية فقط، بل صوّر حركة إنتاج الزهرة للرحيق أغانيَ منسكبة، تتسارع إليها أسراب النحل فتمتصها وتحولها عسلا:

لثغَةُ الزَّهرِ وانْسِكابُ الأَغَانِي واليَعَاسِيبُ تَجعلُ الأَرِيَ دَارا

وما دام المقام مقام غناء وموسيقى، فالرعد أيضا يدخل جوقة الغناء الكوني، فيكون إيقاعا يطرب السماوات، فتهتز على إيقاعه، كالراقصة حين تهز صدرها على إيقاع الطبل، ثم يهمي المطر:

ورُعُودٌ تهزُّ صدرَ السَّمَاواتِ فيَنصبُّ ماؤُهَا مِدرَارا

وهنا يصل الشاعر إلى القرار الذي كان يتغيّاه من بدء سؤاله عن مصدر الشعر، فبما أن الغناء سماوي كوني رأينا مظاهره في الصور الكونية السابقة، فإن منشئ الكون هو رب السماء، من أودع كونه العظيم نظاما تتجلى (غنائيته) في كل مخلوقاته التي أبدعها، وحين تأملها الشاعر وجد كل صورة منها قصيدة، حتى جوّز لنفسه أن يسمّيها (قصائد الله) التي أودع فيها فيوضات أسراره، ولا يراها إلا المتأملون:

صورٌ من قَصائِدِ اللهِ في الكَونِ أفَاضَتْ على الوَرَى أَسرَارا

ثم يتعاظم حضور ثيمة الغناء حين يعود الشاعر من رحلته في الكون الخارجي، وينسرب بخفة الحس، يتلمس أعماق الذات الإنسانية، ويتحسس مشاعر المحبين وتهويماتهم، فيجدها أوتارا جاهزة للعزف، تنتظر ريشة (الشعر) حتى تصبح قيثارا:

كلُّ تَهويمَةٍ بقَلبِ مُحِبٍّ — مسّهَا الشِّعرُ؛ أَصبَحتْ قيثارا

وأخيرا، يرسو على ضفاف سكينته، فيعود إلى المفتتح في عَودين، الأول: يصله بالعنوان (في حضرة المتنبي) فاستدعى شطرا من بيته الشهير (المتنبي، ١٩٨٣م، ص٤٧٤):

كلّما أنبتَ الزمانُ قناةً — ركّب المرءُ في القناةِ سِنانا

والثاني: ينبني على بيت المتنبي، الذي يستغرب فيه هوس الإنسان بالحرب، وكأن أغصان الشجر خلقت لأسنة الرماح، ما ألهم أبو شرارة أن للأغصان قيمة في السلام أبلغ من قيمتها في الحرب، فهو يصيّر الغصن مزمارا، مقررا أن الموسيقى لغة الجمال والسلام، وهي لغة إنسانية بليغة الأثر:

(كلَّمَا أَنبتَ الزَّمانُ قَنَاةً) — صيرّتهَا أَنَامِلي مِزمَارا

وفي ذكر (المزمار) أيضا عودة إلى المطلع (قال ألق العصا تعد مزمارا)، ما يؤكد حرص الشاعر على إنسانية الموسيقى، وكونيتها، وسحرها، وأننا لا نحتاج إلى معجزات للتواصل مع الآخرين، ومكانة المزمار تأتي من شيوعه في الثقافات الإنسانية، وله مكانة أثيرة في نفس الشاعر، فهو من أبناء عسير، والشبّابة يتغنى عليها أهل جنوب السعودية أثناء مزاولتهم أعمال الزراعة والرعي، ودفعني ذلك إلى سؤال الشاعر عنه، قال: «تكلمني وأنا أنظر إلى (الشبّابة) معلقة أمامي، ولي ولأسرتي علاقة قديمة، حميمة معها».

وما نزال في سياق الشعر المتصل بالسماء، فقلق الشاعر مستمر حول موضوع الشعر، وكثر حديثه عنه في قصائد مختلفة، وفي نص حُمّى على شكل موسيقى (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص٣٥)، تحضر ثيمة الغناء في العنوان، فنلمس الاقتران العجيب بين الشعر والغناء في لا وعيه، إذ تهيمن عليه فكرة كونية الغناء، فنجد ظهورا آخر (للعصا، ووحي الشعر، وصلة الشعر بالسماء وخالقها العظيم)، واعتداد الشاعر بمقدرته الشعرية، يقول:

وَقبَستُ مِنْ نُورِ الحَقِيقَةِ جذوَةً — قُدسِيَّةً جَعَلَتْ عَصَاي.. إلَهَا

كَأْسِي معتَّقَةٌ تَدُورُ لينْتَشُوا — فِي الشُّرْفَةِ الأُخْرَى بِمُوسِيقَاهَا...!

كَأْسٌ كَأَنَّ اللهَ أَوْدَعَ سِرَّهُ فِيهَا — وَجِبرْائِيلُ مَنْ أَوْحَاهَا

سيا

هذه المقطوعة أتت بعد سياق شكوى الشاعر من هجر (حمى القصيدة)، فالشعر وحي يُنزّل عليه، له طقوسه الخاصة، ولنزوله علامات وآثار، تأتي الحمى واحدة منها، وهذا يتناص مع ما يروى عن حال النبي ﷺ حين يوحى إليه[٦]، وكأن الشاعر يتمثل هذه الحال، ويعيشها، ولا يُستغرب ذلك من الشاعر، فاتصال (الشعر بالسماء) يحتل مساحة واسعة في لا وعيه؛ ذلك أنه يستحضر معجم الوحي بكثافة، فقد مرت بنا ألفاظ (النبوءة، الطور، العصا، المعراج، الروح المقدس، جبرائيل، قصائد الله، والبراق ...) والارتباط هنا لا يكون عبثيا أو طارئا بكل هذا التواتر والتكرار.

في المقطوعة تتبدى الروح المتعلقة بالغيب والوحي وأخباره، فالشاعر بعد هجر القصيدة، عرج إليها واقترب منها في سماواتها العليا، لكن البُراق لم يفِ بوعده لإكمال المسيرة، على رغم أن الشاعر شقي باقترابه من القصيدة التي شاهد سناها، ولم يصل إليها، وبالكاد قَبَس منها جذوة قدسية، كانت من نور الحقيقة، فما تزال أيضا قصة موسى تلح على لا وعيه، فتصبح عصاه إلها بفعل نور الحقيقة، لكن الشاعر جعل الإله نكرة، ولم يتبعها بوصف يقيدها.

وفي الفضاء ذاته المتلفع بالغموض، يذكر الشاعر (كأسه)، واحتمالات الكؤوس متعددة، لكن لأننا في سياق القصيدة والشعر؛

٦ . روي عنه صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أنه سئل، هَلْ تُحِسُّ بِالْوَحْيِ؟ فَقَالَ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «نَعَمْ، أَسْمَعُ صَلَاصِلَ، ثُمَّ أَسْكُتُ عِنْدَ ذَلِكَ، فَمَا مِنْ مَرَّةٍ يُوحَى إِلَيَّ إِلَّا

سنختار كأس الشعر، تعضد الاختيار مفردتان، الأولى: النشوة، وهي مشتركة بين الخمر والشعر والغناء، والثانية: موسيقاها. فلا موسيقى إلا للقصيدة، موسيقاها الشعرية الخاصة، وموسيقاها الغنائية التي تستصحبها عند الغناء، وهذا هو المراد بما اعتدناه من الشاعر، الذي ما ينفك يستدعي الغناء بثيماته المختلفة مع كل ذكر للشعر.

ثم يدمغ التعبير بخاتمه الخاص، وفكرة الوحي المسيطرة على لا وعيه، فيصوغ مبالغته المسوَّغة بأداة التشبيه كأن، فقصيدته أغنية كونية، وكما أودع الله أسراره في أغاني الكون المختلفة، فكأنه أيضا أودع سره في قصيدة الشاعر، ثم أوحاها جبرائيل إليه، ولم يحاول فتق الغموض بضياء طريقة الإيحاء، فترك للمتلقي تأول الكيفية.

ج ـ الميثولوجيا:

ارتبط الشعر كغيره من الفنون في الحضارات القديمة بالآلهة، وقمم جبل الأولمب باليونان كانت مسرحا للأساطير في الحضارة الإغريقية، يسكنها زيوس كبير الآلهة، وحوله عدد من الآلهة، يجتمعون ويقررون ما يعتقده الإغريق القدماء، كان (أبولو) أهم تلك الآلهة لارتباط الفنون به، فهو إله الشمس والموسيقى والشعر والجمال والفن وغير ذلك، (شعراوي١٩٨٢م، ص٨٣)، فجمع الشاعر كل آساس وأيقونات هذا البعد الميثولوجي في قصيدة طس (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص٣٧) المهداة إلى صديقه الشاعر اليمني جبر البعداني:

قُمْ في ذُرَا «الأولِمب» شيِّدْ صَرْحَك	سربٌ من البَجَعَاتِ يطلب مَنْحَك
اخرُج (زيوس) ففي (كِريت) سَتَلتَقِي	(جايا) و(مِيلسَا) ثمَّ تبلغَ فِصحَك
سَتَظلُّ ترقبُكَ البِلادُ قصائداً	أتُرى (أبولّو) قَامَ يَشحذُ رمحَك

سيا

ولأن الشاعر كما مر يمزج بين الشعر والغناء إلى درجة التماهي، فقد استحضر المشهد الأسطوري الكامل لآلهة الأولمب، وكأنه يؤسطر صديقه، ويصله بعالم الميثولوجيا الشعرية في أقدم تصوراتها عند الإغريق، وهذا البعد يؤكد القلق المعتمل في ذهن الشاعر تجاه الشعر، ويكفينا هذا الملمح الموجز عن الميثولوجيا.

وما يزال للشعر بقية في الديوانين، لكن ما وقفنا عليه يكفي ويفي، فقد أوصلنا التحليل إلى الغاية التي كنا نرومها ونتوسل بالموضوعاتية إلى استكشاف المنطق الذي كانت تتكرر وتتواتر به عبر النصوص، فنحن أمام تشاكل وتلازم بين الشعر والغناء، يسوّغ للشاعر المزج بينهما، فالقصيدة أغنية، والغناء شعر، وهو المعنى الذي طرقه الفارابي في اعتباره «الموسيقى والشعر يرجعان إلى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون، فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة، والفرق بينهما واضح في أن الشعر يختص بترتيب الكلام في معانيه على نظم موزون، مع مراعاة قواعد النحو واللغة، وأما الموسيقى فهي تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتا على نسب مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتلحين» (الفارابي، (د.ت)، ص١٠٥).

أما اتجاه الشاعر إلى كونية الغناء وسماويته، فإن معجم ثيمة الغناء يعبر عن الشعر، لأنه في أصله غناء كوني ينضاف إلى مظاهر الطبيعة الأخرى في شعريتها وغنائيتها، وهذا المعنى تطرق إليه الفيلسوف الألماني نيتشة حين قال عن التراجيديا: «أنا واثق من أن بعض الناس يرون هذا على وجه الدقة هو الأثر الذي تتركه التراجيديا، لكن من الواضح جدا أيضا أن لا أحد منهم، ولا حتى من المعنيين بالجماليات والمتحدثين باسم هؤلاء الناس، قد عرف ذات يوم أن التراجيديا فن علوي عظيم». (نيتشة، ٢٠٠٨م، ص٢٤٣)

ظَنَنْتُ أَنَّ نَفْسِي تَفِيضُ»؛ (مسند أحمد، ج١١، ص ٦٤٢).

ثانيا . سياق المرأة

حين تكون الدراسة في شعر الرجل، فالمرأة في هذه الحال كالشمس للنهار، وكالغيمة للمطر، والتلازم بينهما وثيق، ومن الأندر أن تغيب، وخصت الدراسة المرأة بسياق مستقل لحضور ثيمة الغناء في شعر الشاعر عن المرأة بجلاء، وبكثافة، وبكيفية مائزة، وأول نص في هذا السياق جاء بعنوان طفولة (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص٨٠)، مطلعه:

يَاسَقَى اللهُ عَهْدَنا يومَ كنَّا بعدُ في مَيْعةِ الصِّبا والفُتُونِ

مستَهَامَان والطُّفولةُ لما تدرِ معنىً للهفةٍ أو حَنينِ

النص يحكي ذكرى عهود الطفولة، بين الشاعر وطفلة أحبها، تأخذه الذكرى فيدعو لذيّاك الزمان بالسقيا، وهي دعوة أثيرة في الثقافة العربية للأزمنة والأماكن الجميلة المحبوبة، فالحبيبان مستهامان لكن ببراءة الطفولة، التي اتخذها الشاعر عنوانا للنص، ثم تشع ثيمة الغناء في وصف الذكرى الجميلة، التي ما يزال يحتفظ منها بشيئين أثيرين:

خُصلاتُ الحَرِيرِ ما زالَ مِنها ملءَ كفيَّ نكهةُ النِّسرِينِ

وصَدى ضِحكةٍ تُمَوسِقُ إلْهامِيْ وَتَحكِي تلَهُّفَ الحَسُّونِ

ينزع الشاعر إلى الاحتفاظ الوجداني وكأنه احتفاظ حسي، فالمادة الأولى التي احتفظ بها هي خصلات الشعر، ولا يعني أنه احتفظ بشَعرها ماديا؛ فالطفل لا يفكر بهذه الكيفية، بل احتفظ وجدانه بملمسها ورائحتها، ثم المادة الثانية من معجم الشاعر الأثير، المعجم السمعي، فصدى ضحكة حبيبة الطفولة ما يزال يموسق إلهام الشاعر، وهنا يبرز الحضور المؤثر لثيمة الغناء، بمجرد حضور الصوت، برزت الثيمة، وامتدت بين طرفي الغناء الإنساني في (تموسق)، والغناء الطبيعي في طائر (الحسّون)، ويظهر جليا تمكّن الثيمة من لا وعي الشاعر، فهي أقرب من أي تعبير آخر.

ضحكة الحبيبة الطفلة في ذهن الشاعر موسيقى، فماذا ستكون في فتوّته وشبابه؟ هذا ما يبوح به نص (راقصة الجاز) بعنوانه المثقل بثيمة الغناء، فالجاز موسيقى، والرقص أثر بليغ من آثارها، فماذا ستكون صورة المرأة (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص١٠٦):

تجيئينَ لا تحتويكِ اللُّغَى أَشفَّ من الحُلُمِ المبْتَغَى

تُطليِّنَ من شرفةِ النَّهَوَنْـدِ من ضِحكةِ الطِّفلِ لما نَغَا

بعينيكِ من وشْوَشَاتِ الرَّبيـعِ سيا ما وشوشَ الكرْمَةَ البَبَّغَا

وما وشوشَ الطفلُ أغنيَّةً لدُمْيته بينَ (دَا دَا) و(غَا)

تجيء الحبيبة باتساع شاسع، تعجز اللُّغى (جمع لغة) عن احتوائها، ويعني بالاحتواء عجز اللغات عن الوصف، فهذا الاتساع والامتداد بحاجة إلى لغة أخرى غير اللغات المألوفة لوصفه والتعبير عنه، ولا تتأخر ثيمة الغناء عن تلوين فضاء النص منذ البيت الثاني، فالحبيبة لا تطل من شرفة مكانية، بل من أعلى مقام النهوند الموسيقي، ما يشي بالتصور القار في أعماق الشاعر عن علو الغناء وسماويته، ثم تنتقل الصورة السمعية من الغناء الإنساني إلى الغناء الطبيعي، وتمتد إلى اعتبار (نغوة الطفل) نوع من أنواع الموسيقى الطبيعية المبهجة، ويستمر امتداد الصور السمعية في الغناء الطبيعي في وشوشات الربيع، مستثمرا المجاز اللغوي في التعبير بالجزء عن الكل، معبرا بتغريد طائر الببغاء على شجرة العنب، وهي وشوشة جزئية من وشوشات الربيع وتغاريد الأطيار.

وفي ملمح مهم لتأصيل معنى الغناء في الطبيعة والوجود، لا يشعر الشاعر أنه وفّق موضوع الطفل ما يستحقه، والتأكيد على طبيعية غنائه بصفته جزءا من وشوشات الربيع، فإن كان الببغاء وشوش الكرمة، فالطفل وشوش دميته بأغنية، لكنه استدرك كيلا يخرجها الغناء من وجودها الطبيعي إلى الإنساني، بذكر مكونات غناء الطفل، فذكر الصوتين الشهيرين (دادا، وَغا)، ثم بعد أن شعر أنه استوفى غايته، يعود إلى المحبوبة، وإلى وصفها الذي ضاقت عنه اللغى، باحثا عن وصف يعبر عمّا في ذاته:

كراقصةِ (الجاز) نشوانةً يفيضُ بكِ اللحنُ حتى طَغَى

وفي نشوةِ الرَّقصِ تنفلتيـنَ أغنيّةً، حرةً، أنبَغَا

فينكسرُ الرّتمُ في الخُطَوَاتِ يصبحُ توقيعُها أَسوَغَا

سيا

هيمنة طاغية لثيمة الغناء، تتدفق الصور الشعرية لا تبتغي عن فضاء الثيمة حِولا، فينتقل الشاعر من الغناء الطبيعي إلى الغناء الإنساني في الراقصة المنتشية بأنغام موسيقى الجاز الأمريكية، فللموسيقى أثرها العميق على حمل الراقصة إلى ذرى الأداء؛ لأن للجاز حركات لا نهاية لها، تعتمد على السرعة والخفة ومرونة الراقصة، واعتمادها الأساسي على النشوة، فيصور اللحن موجة بَحْرية تتعالى، وتستمر في الصعود حتى تفيض بالراقصة، وهو تصوير دقيق، فهذه الموسيقى تبدأ برتم خفيف ويظل يتنامى صعودا إلى ذروة عليا، تصل فيها الراقصة إلى قمة الأداء الحركي، فتنفلت، وتتحرر من طبيعتها البشرية، وينكسر الرتم المعتاد، فيصبح توقيع القدمين أجمل وأبلغ، وقد أصبحت الراقصة بذاتها أغنية.

وهذه الصورة السائلة، تأخذنا في سيولتها إلى ماء آخر، حين يعود الشاعر من الغناء الإنساني إلى الغناء الطبيعي، ويرى في الطبيعة صورة أخرى تشبه محبوبته:

كأمطارِ تِشرِينَ لا نوتةً تدوزنُ تَسْكابَهَا الأَهْيَغا

العودة إلى الطبيعة، ليست منقطعة عن الغناء الإنساني، فراقصة الجاز حين تنتشي وتتحرر وتكسر الرتم، فهي كالغناء الطبيعي لا تخالف سنن الغناء، فأمطار تشرين غناء طبيعي، لا تحكمه نوتة منتظمة، ولا يخضع تسكابه لدوزنة معينة تتحكم في رتمه، بل لكل تسكاب إيقاعه الخاص، ما يسوغ لراقصة الجاز أن تنفلت من الرتم وترتجل.

ويستمر في انتقاء صور الغناء الطبيعي، المتحرر من قيود الغناء الإنساني، فيجد في الطير محطة أخرى للتمثل:

كقُبَّرةٍ في ابتهالِ الصباحِ نشوانةٍ جاوبتْ زُغزُغَا

فلا رتمَ في سَجَعَاتِ الحمامِ لا رتمَ في الحَلْيِ إن تَغْتَغا

تغريد القُبّرة، ونشوتها في ابتهالاتها الصباحية، هو أيضا غناء طبيعي حر، لا قيود عليه، فانتشاء القُبّرة يسوّغ لها أن تجاوب طائرا من غير جنسها، «والزُّغْزُغُ: ضَرْبٌ من الطير» (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ج٨ ص٤٣٢)، ثم يمعن في تأكيد حرية الغناء الطبيعي من الرتم، بحشد أمثلة أخرى، فسجع الحمام ينساب بلا رتم ولا قيود، ويختتم الشاعر حجاجيته على جمال انفلات الراقصة من القيود، وبعد أن هوّم في الطبيعة، يعود إلى المرأة، فللحليّ التي تتزين بها في يديها، وساقيها، وصدرها، ورأسها، لهذه الحُلِي غناؤها الخاص «التَّغْتَغةُ: حكاية صَوْت الحَلْي وتكون حكاية بعض الصوت، يقال سمعت لهذا الحلي تَغْتَغةً إذا أَصاب بعضُه بعضاً فسمعت صوته» (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ج٨ ص٤٢٢)، وهو أيضا غناء بلا رتم ولا قيود، ومتصل بالمرأة.

ويأتي نص قميص التوت في السياق ذاته، فالمرأة أغنية طبيعية حرة (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص٦٩):

أُنثى تقُومُ الشَّمسُ في مَائِهَا   كَمَا يَقُومُ الضَّوءُ في الكَهْرَمَانْ
ضَوْءٌ ولا شَمعَ، و عِطرٌ ولا   وردَ، ومُوسِيقَى ولا دَانَ دَانْ
تُوَقِّعُ الخَطوَ فـ (سُونَاتَةٌ)   تَعزِفُها ليسَتْ على بَالِ (يَانْ)

هذه الأنثى التي تحتفي بها الطبيعة، هي الطبيعة بذاتها، فهي مصدر للضوء والعطر ليست بحاجة إلى الشمع أو الورد، وهي موسيقى، دون حاجة إلى صوت (دان دان)، موسيقى مستغنية بذاتها عن مصادر موسيقية أخرى، سحرها في مشيتها الموسيقية الموقّعة، فهي سوناتة (قطعة موسيقية مكتوبة لآلة، يتقيد بها العازف)، هذه السوناتة اخترعتْها للتو، لم تخطر على بال(ياني)[٧]، المؤلف الموسيقي الذي أدهش العالم بمقطوعاته المبتكرة، ثم يستمر حضور ثيمة الغناء بجل أبعادها:

شكّلتُ مُوسِيقَايَ مِن بَحرِهَا   تَضحكُ عَينَاهَا فتَهمِي أغَانْ

القصيدة والأغنية متشاكلتان عند الشاعر، إلى درجة التماهي، فالموسيقى والبحر من مصطلحات عروض الشعر، فنسب الموسيقى إلى ذاته، ونسب البحر إلى الأنثى، ثم يعيد الأنثى إلى الطبيعة؛ لتهمي الأغنيات من عينيها، فالامتزاج الشعري بين الشاعر والأنثى، وبين الأنثى والطبيعة، وبين القصيدة والأغنية، يحكي التوق في لا وعي الشاعر إلى الامتزاج الحقيقي، ويستمر في وصف الأنثى (الطبيعة) مترددا بين الغناء الطبيعي والإنساني:

أُغنِيَةٌ للبَحرِ أَمْ نسمةٌ   تَمرُّ بالشّرفَةِ في اللّامَكانْ؟
لو أَنَّ فيروزَ تُغنّي لَهَا   ضاقَ بِها (الدُّوبيتُ والْكَانَ كَانْ)[8]

الأغاني الهامية من عيني الأنثى، تحير الشاعر، أهي للبحر الشاسع الممتد، المنبسط على الأرض، أم هي للسماء التي عبّر عنها بالشرفة، واختار أن تكون شرفة لا محدودة ولا نهائية؛ لأنها في اللامكان، تأكيدا على معنى أن المرأة أغنية طبيعية حرة كما في نص راقصة الجاز، وليزيد المؤكَد تأكيدا عاد إلى فضاء الغناء الإنساني، واستدعى الفنانة اللبنانية الشهيرة فيروز[٩]، معبرا عن عجزها عن الغناء لأنثاه؛ لأنه سيضيق بها (الدوبيت والكان كان)، كما عييَ حذق ياني عن ابتكار سوناتة خطو المرأة.

المقابلات بين الغناء الطبيعي، والغناء الإنساني، في وصف الأنثى، تؤكد المكانة الأثيرة للمرأة عند الشاعر، فهي أغنية طبيعية حرة، لا محدودة ولا مقيدة، حتى أضفى عليها قداسة الموسيقى الكونية:

يا (نُوتةَ) اللهِ سَماوِيَّةً   شكّلَها اللهُ.. فَكَانَ الكمَانْ

وهذا المعنى الكوني للغناء، بعد أن ألبسه القداسة في فضاء تعبيره عن الشعر بقصائد الله، عاد ليلبسه القداسة في تعبير نوتة الله، فالمرأة غناء طبيعي، أبدع الله نوتته الحرة الساحرة، كما أبدع نوتات الغناء الطبيعي في الموجودات الطبيعية الأخرى، ويعجز الإنسان عن المجاراة، وابتكار نوتات حرة كتلك التي شكلها الله في صورة المرأة، ومن أجل أن يقرّب الصورة للمتلقي اختار آلة الكمان الوترية، وربما هذا الاختيار لتناسبٍ في الشكل والأثر بين المرأة وآلة الكمان.

والمعاني ذاتها ظلت تلح على الشاعر، فقصيدة (أنثى ضوئية) وهي مقطوعة قصيرة من شعر التفعيلة، حضرت فيها ثيمة الغناء للتعبير عن المرأة (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص٧٥):

---

٧ . ياني كريسماليس، ١٤ نوفمبر ١٩٥٤ م، مؤلف موسيقي من أصل يوناني، من أشهر الموسيقيين المعاصرين. (ar.wikipedia.org)

٨ . (الدوبيت) الرباعيات، قالب شعري دخل العربية من الفارسية، واصطلح عليه بالرباعية. وقد استعمل العرب المصطلح الفارسي (دوبيت) للتمييز بينه وبين المربع. (الكان وكان) هو شعر عاميّ عراقي ظهر في القرن الخامس الهجري، وشاع بين البغداديين، بدأ فيها بعضُ الناظمين يتحلّلون من بعض قواعد الإعراب، وبعض قيود القافية.

٩ . نُهاد وديع حداد (٢١ نوفمبر ١٩٣٥) المعروفة بالاسم الفني فَيروز، مطربة وممثلة لبنانية وُلدت في بيروت. (ar.wikipedia.org)

أنثى..

معمّدةٌ بماءِ الياسمينِ،

تشكّلت في الضّوءِ

وانسكبتْ على وجعٍ من النَّهوندِ

دوزَنَه (نصيرُ)

التعميد يشف عن جانب مقدس؛ لأنه من طقوس الديانة المسيحية، والشاعر يقطف تفاحة هذا المعنى قصد التعبير عن جلال مكانة المرأة في وجدانه، فهي معمدة في الطبيعة بماء الياسمين، ومتشكلة في الضوء، ثم ينتقل من الطبيعة إلى الغناء الإنساني، وإن غاب الغناء الطبيعي إلا أن اعتبار الشاعر الغناء الطبيعي قانونا أصيلا في موجودات الطبيعية، واعتباره المرأة أغنية طبيعية حرة يظل ماثلا في لا وعيه، ومن خلال هذا المثول استدعى الغناء الإنساني، فأنثاه انسكبت بفعل تأثير موسيقى النهوند، ويستدعي من الموسيقى العربية المعاصرة الفنان نصير شمة.[١٠]

ولعل نص ولَكِنَّهُ الزَّعفَرَانْ (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص٧٢)، يكون خاتمة جيدة لأثر ثيمة الغناء، وهيمنته على الشاعر في سياق المرأة، حين يخاطب الشاعر أنثى متخيلة، ربما تكون القصيدة، مستثمرا طاقة ثيمة الغناء للتعبير عن انتشائه، وغرامه بجهة الشمال:

(الشمالَ.. الشمال..

الشمالَ.. الشمال..)

ينَادينِيَ الفُلُّ والياسمينُ

وأَشْرَعْتُ نَافِذَةً لِنَسيمِ الشَّمالْ،

لِفَيْرُوزَ، لِلْمَيْجَنَا، لِلِيَمَالْ.

تكرار الشمال أربع مرات يكشف مشاعر الحنين والغرام والاشتياق والحب، فهو شمال جميل بفله وياسمينه ونسائمه، والوصف لا يفي بتشخيص الشمال المراد، حتى تبرز ثيمة الغناء في اسم الفنانة اللبنانية فيروز، ثم أسماء فلكلورات غنائية شامية، (الميجنا/ اليمال)[١١]، فيكون الشمال هو بلاد الشام، ويستمر الشاعر:

صَحُوتُ

وَفَرْقَعَةُ الجَمْرِ تَحمسُ بُنَّ البِدَايَاتِ.

قُلتِ:

«بكتب اسمك يا حبيبي ع الحور العتيق

تكتب اسمي يا حبيبي ع رمل الطريق»

مفردة (صحوت) تعيدنا إلى المفتتح، ربما يكون الصحو بعد النوم، أو بعد (هبي لي كأسا)، وأيا كان فقد صحا الشاعر، على حس فرقعة الجمر، وبُنّ البدايات، كناية عن أشواق هيجتها الذكرى، والحنين إلى بدايات قالت فيها المخاطبة مقطعا من أغنية فيروز، ثم يوظف المقطع، كاشفا أن المخاطبة حبيبته، وتجدر الإشارة هنا إلى أن توظيف مقطع غنائي في شعر أبو شرارة، يُعد سابقة

١٠ . نصير شمة هو فنان عراقي وعازف عود مميز ولد في مدينة الكوت في العراق عام ١٩٦٣م. (ar.wikipedia.org)

١١ . الميجانا، من أنواع الزجل، الشعر الغنائي التراثي الشعبي، لها مكانة مرموقة في الغناء الشعبي الشامي واللبناني والفلسطيني خاصة، يرددها العامة في مناسبات الفرح والسمر والأنس. وعادة ما تكون مصاحبة للعتاب. (ar.wikipedia.org)

في تعبيره بثيمة الغناء، ما يؤكد أن هذا المقطع أثير في قلبه الذي دقت نواقيسه:

...وَدَقَّتْ نَوَاقِيسُ قَلْبِي،

تبرْعَمَ في أَنْمُلِي لَيْلَكُ الشِّعرِ،

غَنَّى عَلَى شَفَتِي كَرَوَانْ

وها نَحنُ نُمْسِكُ خَيْطَ النُّبوَّةِ،

نَصعَدُ سُلَّمَ رَابِعَة العَدَوِيَّةِ

لا شَيءَ في كَفِّنَا

غَير خَيطِ الدُّخانْ

هذا المقطع من أغنية فيروز أثّر عميقا في وجدان الشاعر، وحرك قريحته وأنامله إلى كتابة الشعر، ثم استدعى ثيمة الغناء بلفظ الفعل (غنّى)، وصور طائر الكروان يغني على شفته؛ كناية عن ترنمه بأبياته بعد كتابتها، وهذه الحالة الشعرية والغنائية غالبا ما ترتبط بقوى ليست عادية في لا وعي الشاعر، ما دفعه إلى استحضار مفردة (النبوة) صاعدا إلى رمز غنائي من التراث العربي القديم، واستدعى (رابعة العدوية)[١٢]، فشخصيتها ترمز إلى الغناء من جهة، ومن جهة إلى التقوى والورع والنقاء الروحي، فجاءت مناسبة للصعود من خلال باب النبوة.

يكشف النص أثر المرأة في وجدان الشاعر، والارتباط القوي بينها وبين ثيمة الغناء في لا وعيه، وكأنها المفتاح الوجودي للغناء وللشعر، فالشاعر يزدحم بالغناء، لكنه ينتظر المرأة أن تثقب ضيق الليل، وتقد قميص الكنايات ليغني كشبابة الريح، وكالكروان، وكالحمام.

وختام سياق المرأة، تتجلى قيمتها العليا في وجدان الشاعر، التي عبّر عنها من خلال ثيمة الغناء، فعزاها إلى الطبيعة، وخلع عليها حلل الجلال والقداسة، حتى أن ثيمة الغناء الإنساني لا تستطيع أن تعبّر عنها، وهذا لم نجده في سياق الشعر، فقد كان يستحضر أعلام الشعر، ويعتبر الشعراء مسيّرين بأمر الله في غنائهم كباقي الكائنات الطبيعية في غنائها، إلا أنه لم ينسب العجز للغناء هناك، كما فعل في نسبة العجز إلى رموز الغناء الإنساني عن احتواء المرأة والإحاطة بها، بعد أن صيّرها أغنية طبيعية حرة.

ثالثا ـ سياق الوجدان:

مر تعبير (وجع النهوند) في السياقين السابقين، ما استدعى استجلاء ثيمة الغناء في تعبير الشاعر عن وجدانه من خلال ثنائية الفرح والحزن، فكان حضور الضدية في الديوان الأول مقتصرا على الحزن، ونصوص الحزن المقترنة بالثيمة أيضا قليلة، أما في الديوان الثاني فقد عبّر عن الثنائية، لكن مشاعر الفرح كانت شحيحة إلى درجة الندرة، منها نص يوحي من بعيد بالفرح، ألقاه في مهرجان الشعر العربي بالخرطوم، نوفمبر ٢٠١٧م، عنوانه نقش على ذهب النيلين (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص٢٣):

جِئنَا تَطيرُ بِنا الأَشوَاقُ في لَهَفٍ	نُدوزنُ الحبَّ في شَبّابَةِ القَصَبِ
يا أسمحَ النَّاسِ أَخلاقَاً شَمَائِلكم	تُعلِّمُ الكونَ نُبلَ السَّادةِ النُّجبِ

تلوح من بعيد تعابير الفرحة في لغة الشاعر، وسعادته بلقاء الأشقاء في الخرطوم، فقد حملته الأشواق على أجنحتها إلى لقائهم، وفي غمرة تعبيره عن الفرحة، برزت ثيمة الغناء، وقادت الشاعر إلى تكملة تعبيره، فأسعفه المعجم الغنائي بلفظ (ندوزن) ومعموله

١٢ . رابعة العدوية، أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية، مولاة آل عتيك، شاعرة وزاهدة متصوفة عاشت في القرن الثاني الهجري، قاست ويلات الفقر والرق والظلم في بدايات حياتها، وعاشت بعض عمرها في اللهو، وكانت تعزف على آلة الناي وتغني، ثم وجدت ملاذها من كل ذلك في ذوبان روحها في الحب الإلهي. انظر (مجلة حوليات التراث، ٢٠٠٨م).

الحب، وقد مرت الدوزنة عنوانا لنص في سياق الشعر، وتعني تصليح أوتار العود وضبطها، لكن الآلة الموسيقية هنا ليست وترية، بل (شبابة القصب) وهي الناي أو المزمار، ما يجعل معنى الدوزنة ينزاح إلى معنى الإيقاع، فدوزنة الحب هي التعبير عن توقيعه، وتنغيمه في أجمل لحن معبر عن الحب والاشتياق.

وفي مقطوعة المنتهى (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص١٠٥)، يسرد الشاعر قائمة احتياجاته للفرح، ما يدل أنه في حالة حزن، وهي مقطوعة أثيرة عنده؛ جعلها على الغلاف الخارجي الأخير:

أحتاجُ ضحكةَ أنثى؛ كي أكونَ أنَا — وكي أُهيِّئَ هذا المنتَهَى.. مُدُنَا

أحتاجُ ضِحكتَها حتى تعودَ يدي — ناياً وتصبحَ أشجار الدموعِ غِنَا

أحتاجُ وجهَكِ لا مرآةَ تأخذُه — منّي، ولستُ أرى في غيرِهِ وطَنَا

سيا

مفردة (أحتاج) تصرخ في المطلع أن الشاعر بلغ ذروة الحزن، وهو لا يحتاج إلى أنثى، بل يحتاج إلى ضحكتها؛ إيحاءً بوجودها، وغياب ضحكتها، فإشراقها سيعيد الشاعر إلى قراره النفسي، ثم تبرز ثيمة الغناء، فيكرر احتياجه لضحكة الأنثى، لتعود روحه إلى طربها في قرب المحبوبة، فيده البشرية ستعود سيرتها الأولى، وتكون نايا يغني، كناية عن تعلقه بالغناء، فهو عاجز عن ذلك في غياب ضحكتها، إلى درجة إنكار ذاته حين لا يكون في حالة غناء؛ لأنه معادل موضوعي للشعور بالوجود، والكينونة، والقرار النفسي.

ثم يعمق التعبير عن حزنه، فقد تكونت أشجار للدموع، كناية عن كثرتها وتشعباتها، وهذا التعبير يشخص صورة حسية لانسياب الدمع وتفرعه على تقاسيم وجهه، وكأن تفرعات الدموع شجرة مقلوبة، لكن عودة ضحكة أنثاه ستحيل أشجار الدموع أغانيَ افتقدها الشاعر، ثم بيّن سبب تعبيره عن الاحتياج في البيت الثالث، (أحتاج وجهك)، والوجه رمز الإقبال، والاهتمام؛ لذا ستكون الضحكة جزءا من هذه المعاني، التي حُرم منها بانشغال أنثاه.

بروز ثيمة الغناء يكشف عن ربط الغناء بالمرأة، فيصبح الغناء معادلا موضوعيا للفرح والسعادة، فغيابها أو غياب اهتمامها يشل قدرة الغناء، ويولج الشاعر في حالة حزن تشغله عما أحب، والاحتياج ذاته أيضا يبرز في قصيدة (عاشِقٌ على قائِمَةِ الانْتِظَار)، المثقل بالحزن والأسى (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص٣٣):

أَحتَاجُ أُنثَى

كَي أُلَمْلِمَ فِي مَرَايَا صَدْرِهَا

وَجَعِي وَحُزْنِي وَانْهِزَامِي

النص قصير، تبدأ مقاطعه الشعرية بـ(أحتاج)، فالشاعر يحتاج ملهمة، ثم يعبّر عن وحدته وحزنه، واحتياجه إلى الأنثى، وتبرز ثيمة الغناء في قوله:

أَحتَاجُ مُوسِيقَى

تفَكُّ الشِّفْرَةَ الأُولَى

لِأَوْهَامِ الحَلَالِ مِن الحَرَامِ

أحتَاجُ جوقَةَ عَازِفِينَ

لأَكْتُبَ اللَّحنَ المسَافِرَ فِي مَسَامِي

هكذا تتمكن ثيمة الغناء من الشاعر، وكأن الفكرة القارة في لا وعيه تتناسخ من نص إلى آخر، وكأننا أمام المقطوعة السابقة، لكنه هذه المرة يحتاج الموسيقى، لمهمة غير الطرب، مهمة شبه مستحيلة إلا لخيال الشاعر القابض على لحظته الشعورية، فما هذه الموسيقى التي تفك الشفرات؟ وما هي الشفرة الأولى؟ وما الحلال والحرام المتوهم؟ أسئلة تشغلنا بمراد الشاعر، فهل نستطيع التأول؟

يعبر في المقطع التالي عن احتياجه إلى جوقة عازفين، ربما لتأدية الموسيقى في المقطع السابق، لكنه يطلب من العازفين كتابة لحنا يمور في أعماقه، فنكون أمام تعمية مجازية، اقتضتها اللحظة الشعورية، وستذهب بنا التأولات مذاهب شتى، لعل أقربها أننا أمام حجاجية بين الشاعر وأنثى مترددة، وبينهما برزخ يحاول تجسيره بالغناء، بعد تبدد الأوهام، وستكون مهمة الجوقة التعبير عما في أعماقه من مشاعر، يدعم التأول قوله:

أحتَاجُ وَجَهَ اللهِ

كيمَا تَدْخُلِي بابَ السَّلَامِ

فترتيب الاحتياجات يدل على حجاجية متنامية، حتى بلغ الشاعر أقصى درجات حجاجه باستحضار المقدسات، فالتعبير عن احتياجه إليها لم يجدِ، ثم التعبير بثيمة الغناء لم يصله بالغاية، فكانت الدرجة القصوى التعبير بالمقدسات (وجه الله، وباب السلام)، وفي هذا إيحاء بالصدق والأمان.

وتتعالى نكهة الحزن في نص (هزيمة)، فالشاعر يعبّر عن حالة قنوط وانهزام مرير، يتفجر الشجن من كلماته، ويصور حالته الشعورية بعد غياب عيني محبوبته عن فارسها، حتى يغيّبه الحزن، فيعبر عن ذاته بضمير الغيبة (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص٧٦):

ما عَادَت المدُنُ الجوفَاءُ تُقنِعُهُ وَلا يرَى الحُبَّ لا كَأْسَاً ولا نَغَمَا

سِيَّانِ في أُذُنِ الأَحزَانِ أُغنِيَةٌ نَشْوَى، وَأُغْنِيَةٌ ممزوجة أَلَمَا

سيا

في حالات الحزن يختزل الشاعر العالم، يحوله إلى مكان مظلم، يجتث جماله، ويمحو ألوانه ويقصي بهجته، فهو يغرف من سخام روحه المحترقة، حتى المدن باتت جوفاء، لم تعد تقنع الشاعر، ويتغلغل الحزن إلى أعماقه، حتى يبهت طعم الغناء في روحه، فليس دالا على الحب كما كان، وقد تمكن الأسى، وشعور الهزيمة، ليصل إلى قرار يعبّر عنه من خلال ثيمة الغناء، وقد بلغ منطقة انعدام وزن الأشياء وطعمها، فتساوى صوت الأغنية النشوى بالأغنية الممزوجة بالألم، وهذه سابقة لم نعهدها في السياقات المتقدمة، وقد تناص في معناه مع أبي العلاء المعري في داليته (المعري، ١٩٧٥م، ص٧):

غَيرُ مُجْدٍ في مِلّتي واعْتِقادي نَوْحُ باكٍ ولا تَرَنّمُ شادِ

تتعالى النغمة الحزينة، ويبرز اعتباره الغناء معادلا موضوعيا للبهجة أو القرار النفسي، وفي نص بلقيس (أبو شرارة، ٢٠١٥م، ص٣٣) ، كلما تعالى الحزن برز أثره على ثيمة الغناء، فتعبير الشاعر عن حزنه في البيت الثاني استدعى ثيمة الغناء، فمزج بين المرئي والمسموع في صورة معبرة عن حزنه:

سُبُحَاتُ العَنَادِلِ الخُضرِ جرحٌ قَزحيٌّ على صَدَى أَوتارِي

تبرز ثيمة الغناء في استدعاء طائر العندليب، لكنه استدعاء بصري لجمال الطائر، تؤكده مفردتي (سُبحات/ الخُضر) فلو أراد الصورة السمعية لكان الوصف سمعيا، لكنه يروم صناعة مفارقة تبدُّل أثر الجمال، وقد أصبح مؤثرا بالسلب، فصارت صورة العندليب الجميلة جارحة، وتتأكد الثيمة بموضع الجرح (صدى أوتاري)، والعندليب من أشهر الطيور بالغناء في الثقافة الإنسانية، فكيف يكون له هذا الأثر السلبي على غناء الشاعر، لولا أن حالته الشعورية لفّعت فضاءاته حزنا.

ثم يصف ذاته والحال التي أصبح عليها، حتى يصل إلى التساؤل عن ذاته بمتضادات، فهل هو مزن عذب، أم ملح بحري؟ ثم يستكمل الضديات في ثيمة الغناء:

هَلْ أَنَا بَسْمَـةٌ، وسَجْعُ هزارٍ　　　أَم أنينُ الصَّبـا على مِزْمَارِ

بالتضاد بين الفرح والحزن بثيمة الغناء يصوغ تسآله: هل هو بسمة وسجع طائر الهزار المبهج، أم هو أنين مقام الصَّبا على آلة المزمار؟ «والصبا مقام موسيقي حزين يُسمى في العراق (المنصوري) نسبة إلى أبي جعفر المنصور الخليفة العباسي» (المهدي، (د.ت)، ص ٣٨)، وفي أسئلة الشاعر مقابلة بين الغناء الطبيعي والغناء الإنساني، ما يؤكد تمكن الثيمة من ذاته، ثم ينهمر في وصف بلقيس، وعينيها اللتين كانتا تضيئان الوجود، وأشواقه إليها، ثم يصوّر الوجود في غيابها:

ذَبل اللحْنُ في شِفَاه النَّوَاعِيرِ وغَصَّتْ بِشَدوِهَا أَطْيَارِي

أَم أنينُ الصَّبـا على مِزْمَارِ

تبرز ثيمة الغناء وفية بالتعبير عما يعتمل في وجدان الشاعر، فاستدعى صوت النواعير (جمع ناعورة)، وهي آلة خشبية دوارة، تُنصَب واقفة على ضفة النهر، وفي دورانها تغرف مياهه إلى قنوات الري الزراعي، ولحركتها صوت، يعتبره الشاعر لحنا طبيعيا؛ لأنه يدخل البهجة على قلوب المزارعين، فجسّد النواعير وجسّد اللحن، وصوّره ذابلا على شفاهها كناية عن صمتها، بفعل حزنه البليغ، وبذلك يكون صوّر العالم الخارجي، ثم في المقابل يصوّر فعل الحزن في أعماقه، بثيمة الغناء أيضا، حين غصت أطياره بشدوها، وفي الصورة تعبير عن انحباس الشعر، وهيمنة الحزن عليه حتى أصمت عالمه البراني، والجواني، وكأن العالم يصبح خاويا في الطبيعة وفي أعماقه حين يصمت الغناء.

ارتبطت ثيمة الغناء بسياق الحزن في تعبير الشاعر في فضاءات المرأة والحب ولواعج الفراق والشكوى، ولم تبرز الثيمة في سياق الحزن في موضوع آخر سوى في نص شرفة الرؤيا (أبو شرارة، ٢٠١٨م، ص٤٧)، افتتحه الشاعر بالسلام على أهل الأردن، في حفل افتتاح بيت الشعراء عام ٢٠١٧م، مستعرضا تاريخها القديم والإسلامي، وطوّف في معالمها الشهيرة، ثم تحدث عن الشرق، فكانت شرارة اللغة الحزينة، وكانت ثيمة الغناء الأقرب إلى لغة وجدان الشاعر:

على شجرِ الزَّيتونِ ناحت حمائمُ　　　فجاوبَ مَنْ أوجَاعُه ملءُ جنبيَّا

ثيمة الغناء اتخذت طريقها عبر نوح الحمام المعبر عن الحزن العميق في الثقافة العربية، وفي ذكر الزيتون والحمام في هذا السياق رمزية إلى فقد السلام، ناحت الحمامة على شجر الزيتون في العالم الخارجي، فكان الجواب في أعماق الشاعر، فالخارج حزين بنوح الحمامة، والداخل حزين بفعل ما أصبحت عليه بعض بلدان المشرق العربي، فاستدعى المعنى؛ ليهيئ المتلقين إلى ما سيأتي:

تنوحُ على الأوطَانِ باتَت خرَائِباً　　　يُمزِّقُها حزبٌ وتحرِقُها فئْيا

فتبكي على نَخلِ العراقِ، فنخلةٌ　　　تموتُ أسىً أو لا تموتُ فتُستَحيا

الحمامة، الرمز الغنائي الحزين، تنوح على أوطان العرب، وقد باتت خرائب بفعل الفرقة والشتات، بفعل الحزبيات والمذهبيات والطوائف، فعبر عن تلك الصور بالتمزيق والحرق والتدمير، ثم استشهد بالعراق، ورقّى فعل النوح إلى البكاء، على نخل العراق، ولعل استدعاء النخل هو استدعاء لحضارة العراق العريقة، وما طال شموخه من هوان، وينسحب ذلك على أوطان عربية أخرى، يتبدى ذلك في لغة الجمع (الأوطان، خرائب)، وهكذا يسير الشاعر في تعبيره.

ومما سبق، تظهر ثيمة الغناء بكل تفرعاتها، ذات شأن أيضا في رؤية الشاعر للوجود الخارجي والداخلي، فهي عنده معادل موضوعي للحياة والبهجة، تذبل نضارتها، ويجف ماؤها، حين تلفه عباءة الحزن، فتشل قدرته عن الغناء الذاتي، وتحجب عنه الغناء الخارجي، فلا يجد فيه جمالا ولا سلوى، وتتبدى المرأة أيضا في هذا السياق مؤثرا مهيمنا على القرار النفسي للذات المبدع، فبيدها أن تسيّل معاجم الغناء في أعماقه، بكل أشكاله ومظاهره، وبيدها أن تجفف ينابيعه، حتى لينكر كينونته المعتادة.

نتائج الدراسة

بعد التطواف في فضاءات الشاعر محمد أبو شرارة، وعالمه الشعري المؤثث بثيمة الغناء، وتقصّي الثيمة من خلال مكوناتها الرئيسية والفرعية، ومن خلال السياقات التي عبر عنها من خلال الثيمة، ترسو الدراسة على ضفاف الختام، وتخرج بالنتائج الآتية:

- ثيمة الغناء وما يتصل بها تحتل مكانة أثيرة في وجدان أبو شرارة، ويتسع حيزها في لا وعيه، فيكون معجمها هو الأقرب إلى لحظته الشعرية، ليعبّر من خلالها عن ذاته وعن الوجود.
- يتجاوز الغناء معناه المعجمي والثقافي عند الشاعر؛ تبعا لتصوراته الكبرى للوجود، ويتسع حتى يصبح كونيا، يتصل بكل الموجودات والكائنات، ويتصل بالماورائيات، وبالسماوات والغيب، والأساطير، ويتجلى في رؤية الشاعر أسا، وقانونا رئيسا في البناء الكوني، له جلالته وقدسيته، لاتصاله بالذات الإلهية.
- تنعدم الحدود، أو تكاد، بين الغناء والشعر، ويسيطر التشاكل، حتى يكون الشعر غناء، والقصيدة أغنية، والشاعر مغنٍ، ويأتي ذلك تفسيرا للرؤية الكونية التي أضفاها لا وعي الشاعر على الغناء، فأصبح الشاعر مجرد مؤدٍ بأمر مبدع الوجود، يشاكل الطيور، والأمطار، والأزهار، وكل ما يعده الشاعر غناء كونيا في الطبيعة.
- تتجلى المرأة من خلال ثيمة الغناء، أغنية كونية حرة لا رتم ولا قيود ولا حدود لها، تحاكي الغناء الطبيعي، خلع عليها الشاعر حلل القداسة والجلالة، بوصفها أغنية طبيعية حرة، يعجز الغناء الإنساني وأساطين الموسيقى والغناء العالمي والعربي أن يتنبؤوا أو يحيطوا بقوانينها، أو التعبير عنها، كما عجزت اللغات عن الإحاطة بوصفها، واحتواها الغناء الطبيعي.
- الغناء معادل موضوعي لكينونة الذات ووجودها الطبيعي، فالشاعر ينكر ذاته حين تهيمن على وجدانه لحظة شعورية حزينة تحجبه عن الغناء، وهو أيضا معادل موضوعي للبهجة والقرار النفسي، وتأتي المرأة أكثر المؤثرات في وجدان الشاعر، فقربها يمنحه الشعور بالبهجة والرغبة في الغناء (الشعر)، وتوتر العلاقة، أو اختلالها يُصمِت كل مظاهر الغناء الخارجي والداخلي.

التوصيات:

في ختام الدراسة، أوصي بتناول شعر أبو شرارة، من زوايا أخرى، واستجلاء ظاهرة التوظيف والاستدعاءات والتناص في تجربته الشعرية، وكذلك بعض مظاهر القلق الوجودي، فشعره حقيق بالنظر والتأمل، وتمتد توصيتي إلى متابعة ثيمة الغناء عند شعراء آخرين، واستجلاء كل أبعادها الممكنة.

المصادر والمراجع

- **المصادر:**

أبو شرارة، محمد، (٢٠١٥م)، اعتراف في حضرة الأنا، ط١، أبو ظبي، أكاديمية الشعر.

أبو شرارة، محمد، (٢٠١٨م)، السماوي الذي يغني، ط١، الباحة، نادي الباحة الأدبي.

- **المراجع:**

ابن خلدون، عبدالرحمن،(د.ت)، المقدمة، ط١، بيروت، دار الجيل.

ابن منظور، جمال الدين، (١٤١٤هـ) لسان العرب، ط٣، بيروت، دار صادر.

آل جهجاه، الجوهرة بنت بخيت، (١٤٤٠هـ)، البنية الموضوعاتية في قصيدة حاتم الطائي (وإني لعفُّ الفقر)، مجلة العلوم العربية، ع٥٢، الرياض.

بوفلاقة، سعد، (٢٠٠٨)، رابعة العدوية البتول الشاعرة المتصوفة، مجلة حوليات التراث ع٨.

حسام، كريم زكي، (٢٠٠١م)، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، ط٣، القاهرة، مكتبة النهضة.

حسّان، تمّام، (٢٠٠٠م)، البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ط٢، القاهرة، عالم الكتب.

حمداوي، جميل، (د.ت)، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مجلة ندوة الإلكترونية للشعر المترجم: https://www.arabicnadwah.com/articles/muqaraba-hamadaoui.htm

حنبل، أحمد، (٢٠٠١)، مسند أحمد، تحقيق شعيب الأرنؤوط، وآخرون، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة.

رمضان، صالح، (٢٠١٥م)، النقد الموضوعاتي، الأدب بين علم الاجتماع وعلم النفس، ع٣١، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض.

شخاترة، خولة خليل، (٢٠١٢م) ثيمة الغناء في شعر حبيب الزيودي ــ نماذج مختارة، ع ٣٧٤، مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية.

شعراوي، عبدالمعطي، (١٩٨٢م)، أساطير إغريقية، ط١، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.

الصيفي، أحمد إبراهيم، (٢٠١٣م) مقالة احتفالات الزار في مصر: رواية شاهد عيان، ع٢٠، مجلة كان التاريخية الإلكترونية.

عزام، محمد، (١٩٩٨م)، وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، (د. ط)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

علوش، سعيد، (١٩٨٩م)، النقد الموضوعاتي، ط١، الرباط، شركة بابل.

علين، أوس حسين، (٢٠١٦م)، الموسيقى من الألف إلى الياء، ط١، بغداد، عالم المعرفة.

الفارابي، محمد، (د.ت)، الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، ط١، القاهرة، دار الكاتب العربي.

القيرواني، ابن رشيق، (١٩٨٩م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة.

المتنبي، أحمد، (١٩٨٣م) ديوان المتنبي، ط١، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر.

محفوظ، حسين علي، (١٩٦٤م)، معجم الموسيقى العربية، ط١، بغداد، مطبعة دار الجمهورية.

المرزباني، محمد، (١٩٥٦م)، الموشح، تحقيق علي البجاوي، ط١، مصر، نهضة مصر.

المسعودي، علي بن الحسين، (١٩٨٩م) مروج الذهب ومعادن الجوهر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.

مصطفى، إبراهيم، وآخرون، (١٩٨٠م)، المعجم الوسيط، ط١، القاهرة، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة.

المعري، أبو العلاء، (١٩٥٧م)، سقط الزند، ط١، بيروت، دار بيروت/ دار صادر.

المهدي، صالح، (د.ت)، مقامات الموسيقى العربية، ط١، تونس، المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية.

النويري، شهاب الدين، (١٤٢٣هـ)، نهاية الأرب في فنون العرب، ط١، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية.

نيتشة، فريدريك، (٢٠٠٨م)، مولد التراجيديا، ترجمة شاهر عبيد، ط١، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.

ويكيبيديا، الموسوعة، (ar.wikipedia.org)).

To Contact

University of Tabuk Journal
for Humanities and Social Sciences

P .Box No. :4279 Tabuk:41791
Kingdom of Saudi Arabia

E-mail :

utjhss@ut.edu.sa

website:

https://www.ut.edu.sa/ar/Journal/

Telephone No.
0144563773
0144561411

Fax :
0144561271

1427

2006

University of Tabuk

University of Tabuk Journal for Humanities and Social Sciences

Refereed Scientific
Periodical Journal

Quarterly

ISSN: 1658-8797

Volume (3), Issue (1), Sha'ban 1444 AH / March 2023 AD

University of Tabuk Journal for Humanities and Social Sciences

Refereed Scientific

Periodical Journal

Quarterly

ISSN: 1658-8797

VISION رؤيـــة 2030

المملكة العربية السعودية

KINGDOM OF SAUDI ARABIA

١٤٢٧

2006

جامعة تبوك

University of Tabuk

Volume (3), Issue (1), Sha'ban 1444 AH / March 2023 AD